



BACHELORARBEIT

Herr
Daniel Glaser

**Was ist zuverlässig in einer
unzuverlässigen Welt? – Po-
tenzial des unzuverlässigen
Erzählens im Film anhand der
Filme „Memento“ und „Fight
Club“**

2017

BACHELORARBEIT

Was ist zuverlässig in einer unzuverlässigen Welt? – Potenzial des unzuverlässigen Erzählens im Film anhand der Beispiele „Memento“ und „Fight Club“

Autor:
Herr Daniel Glaser

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM13wJ5-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Jane Dietrich-Schendel

Einreichung:
Pforzheim, den 09.01.2017

BACHELOR THESIS

What is reliable in an unreliable world? – Potential of unreliable narration in film based on the examples “Memento” and “Fight Club”

author:

Mr. Daniel Glaser

course of studies:

Applied Media Economics

seminar group:

AM13wJ5-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Jane Dietrich-Schendel

submission:

Pforzheim, 09.01.2017

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Glaser, Daniel

Thema der Bachelorarbeit: Was ist zuverlässig in einer unzuverlässigen Welt? – Potenzial des unzuverlässigen Erzählens im Film anhand der Beispiele „Memento“ und „Fight Club“

Topic of thesis: What is reliable in an unreliable world? – Potential of unreliable narration in film based on the examples “Memento” and “Fight Club”

90 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2017

Abstract

In dieser Arbeit über das Potenzial des unzuverlässigen Erzählens soll das unzuverlässige Erzählen zunächst definiert werden. Zudem soll ein Querschnitt durch die Theorie rund um die vorhandene Literatur zu diesem Thema erfolgen. Daraus sollen schließlich passende Analysemittel gewählt und die Filmbeispiele „Memento“ und „Fight Club“ analysiert, sowie letztlich miteinander verglichen werden.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-------------|
| Inhaltsverzeichnis | V |
| Abbildungsverzeichnis | VII |
| Tabellenverzeichnis..... | VIII |
| 1 Einleitung..... | 1 |
| 1.1 Hinführung zum Thema | 1 |
| 1.2 Aufbau und Ziel der Arbeit..... | 2 |
| 2 Unzuverlässiges Erzählen..... | 4 |
| 2.1 Entwicklung der Definition | 4 |
| 2.2 Im Kontext der Narratologie..... | 8 |
| 2.3 Filmspezifischer Forschungsschwerpunkt | 11 |
| 3 Methodische Vorgehensweise..... | 17 |
| 4 Analyse "Memento"..... | 22 |
| 4.1 Zeit- und Handlungsstruktur..... | 22 |
| 4.1.1 Zeitlich aufgelöste Handlung..... | 22 |
| 4.1.2 Identitätsproblem der Hauptfiguren..... | 26 |
| 4.1.3 Rolle der Nebenfiguren..... | 29 |
| 4.2 Voice-over..... | 31 |
| 4.3 Fokalisierung..... | 33 |
| 4.3.1 Rolle der subliminalen Bilder..... | 34 |
| 4.3.2 Rolle der Auflösung..... | 35 |
| 5 Analyse "Fight Club"..... | 37 |
| 5.1 Zeit- und Handlungsstruktur..... | 37 |
| 5.1.1 Zeitlich aufgelöste Handlung..... | 37 |
| 5.1.2 Identitätsproblem der Hauptfiguren..... | 40 |
| 5.1.3 Rolle der Nebenfiguren..... | 43 |
| 5.2 Voice-over..... | 44 |
| 5.3 Fokalisierung..... | 47 |
| 5.3.1 Rolle der subliminalen Bilder..... | 49 |
| 5.3.2 Rolle der Auflösung..... | 50 |

| | | |
|----------|---|--------------|
| 6 | Vergleich der Beispiele & Interpretation der Ergebnisse..... | 52 |
| 6.1 | Narrativer Vergleich..... | 52 |
| 6.2 | Spezifischer Vergleich..... | 54 |
| 6.3 | Kommunikativer Vergleich..... | 58 |
| 7 | Fazit..... | 60 |
| | Literaturverzeichnis..... | IX |
| | Anhang I: „Memento“..... | XIII |
| I.1 | Protokoll der zeitlichen Story/Plot-Sequenzen..... | XIII |
| I.2 | Subliminale Bilder..... | XIX |
| | Anhang II: „Fight Club“..... | XXI |
| II.1 | Protokoll der zeitlichen Story/Plot-Sequenzen..... | XXI |
| II.2 | Subliminale Bilder..... | XXV |
| | Anhang III: Vergleich „Memento“ / „Fight Club“..... | XXVII |
| III.1 | Formaler Vergleich..... | XXVII |
| III.2 | Trivia zu Nebenfiguren..... | XXVIII |
| | Eigenständigkeitserklärung..... | XXIX |

Abbildungsverzeichnis

| | |
|--|--------|
| Abbildung 1: Filmisches Kommunikationsmodell nach Eva Laass..... | 15 |
| Abbildung 2: Forschungsfelder der Potenziale erzählerischer Unzuverlässigkeit..... | 18 |
| Abbildung 3: Forschungsfragen für narratives Potenzial..... | 19 |
| Abbildung 4: Forschungsfragen für spezifisches Potenzial..... | 20 |
| Abbildung 5: Forschungsfragen für kommunikatives Potenzial..... | 20 |
| Abbildung 6: Darstellung der Anachronien in "Memento"..... | 24 |
| Abbildung 7: Darstellung der Anachronien in "Fight Club"..... | 38 |
| Abbildung 8: Beziehung der Hauptfiguren in "Memento"..... | 55 |
| Abbildung 9: Beziehung der Hauptfiguren in "Fight Club"..... | 55 |
| Abbildung 10: Vergleich der Hierarchie/Kommunikation in beiden Filmen..... | 58 |
| Abbildung 11: Vor 1. Insert. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 01:26:26..... | XIX |
| Abbildung 12: Sublim. Bild. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 01:26:26..... | XX |
| Abbildung 13: Sublim. Bild 1v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:03:52..... | XXV |
| Abbildung 14: Sublim. Bild 2v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:06:04..... | XXV |
| Abbildung 15: Sublim. Bild 3v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:07:16..... | XXVI |
| Abbildung 16: Sublim. Bild 4v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:12:14..... | XXVI |
| Abbildung 17: Parallele 1. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 00:04:48..... | XXVIII |
| Abbildung 18: Parallele 2. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:25:39..... | XXVIII |

Tabellenverzeichnis

| | |
|--|-------|
| Tabelle 1: Vergleich der Zeit in beiden Filmen..... | 52 |
| Tabelle 2: Vergleich des Voice-over in beiden Filmen..... | 53 |
| Tabelle 3: Vergleich der Fokalisierung in beiden Filmen..... | 53 |
| Tabelle 4: Vergleich der Hauptfiguren in beiden Filmen..... | 54 |
| Tabelle 5: Vergleich der Nebenfiguren in beiden Filmen..... | 55 |
| Tabelle 6: Vergleich der Auflösung der Unzuverlässigkeit in beiden Filmen..... | 56 |
| Tabelle 7: Vergleich der subliminalen Bildern in beiden Filmen..... | 57 |
| Tabelle 8: Story/Plot-Protokoll „Memento“ | XIX |
| Tabelle 9: Story/Plot-Protokoll „Fight Club“ | XXIV |
| Tabelle 10: Formaler Vergleich Memento/Fight Club..... | XXVII |

1 Einleitung

1.1 Hinführung zum Thema

Der britische Filmregisseur Sir Alfred Hitchcock sah seine Aufgabe als Regisseur darin, die Handlung eines Filmes auf Wesentliches zu beschränken und dessen Einheit nicht zu zerstören. Hitchcock war dabei jedoch einer der ersten Regisseure, der mit den Erwartungen der Zuschauer spielte, die diese an den Film hegten. Wenn in dessen Filmen Formen von Unzuverlässigkeit in der Erzählung auftauchten, so wurden diese entsprechend markiert, um eine realistische Darstellungsweise zu wahren. Generell benötigte der Zuschauer eines Films die nötige Markierung, um etwaige gezeigte Lügen zu entlarven. Ansonsten galt, dass alles, was der Zuschauer sah, auch von der handelnden Figur wahrgenommen wurde.

Als Hitchcock dann in einem seiner Filme, „Die rote Lola“ (im Original: „Stage Fright“) aus dem Jahr 1950 eine Unzuverlässigkeit absichtlich nicht markierte, erntete er damals viel Kritik hierfür. Er präsentierte in einer lügenden Rückblende einen Protagonisten, der sich erst zum Ende des Films als Mörder herausstellte. Hitchcock selbst teilte später mit, er hätte sich etwas erlaubt, was er nie hätte machen dürfen (vgl. Brusberg-Kiermeier 2006, 123).

Zunächst war es in der Filmgeschichte Kunstfilmen wie „Meshes of the Afternoon“ (1947), „Fireworks“ (1947) oder „L'année dernière à Marienbad“ (1961) vorbehalten, mit den Bildern eines Filmes - und auf diese Art und Weise mit Wahn und Wirklichkeit zu spielen (vgl. Thoene 2006, 74).

Mitte bis Ende der 1990er-Jahre erschien schließlich eine ganze Reihe von unzuverlässig erzählten Filmen. Dazu zählen zum Beispiel „Forrest Gump“ (1994), „The Usual Suspects“ (1995), „Fight Club“ (1999), „The Sixth Sense“ (1999), „Memento“ (2000) oder auch „A Beautiful Mind“ (2001). Allerdings scheint die unzuverlässige Erzählweise kein bloßes Phänomen der 1990er-Jahre bezogen auf Filme zu sein, wie die TV-Serie „How I Met Your Mother“ (2005-2014) beweist. In all diesen Filmen wird also auf verschiedenste Art und Weise unzuverlässig erzählt. Während in manchen Filmen die Hauptcharaktere wiederum aus mannigfaltigen Gründen lügen und die Zuschauer so zu falschen Annahmen verleiten, können es in manchen Filmen auch Bilder sein, die sich im Nachhinein als Lüge herausstellen.

Nach dem Erscheinen dieser zahlreichen Filme vor allem zum Ende der 1990er-Jahre erschien eine Reihe von literarischen Bänden zu diesem Thema. Dabei stammt der Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ ursprünglich aus der Literatur. Dort lügt folglich der Autor eines Buches oder dieser lässt die Figuren in einem Buch unzuverlässig erzählen.

Bände wie „Camera doesn't lie“, welcher 2006 erschien, wiesen bereits auf den Fokus solcher Erzählungen hin. Laut der Einleitung des Bandes galt in der visuell geprägten Kultur der Leitzatz: „Bilder lügen nicht“. Mit Erscheinen des Bandes organisierte die Bundesrepublik Deutschland gerade allerdings eine Ausstellung zum Thema „Bilder, die lügen.“ Inzwischen hat sich die Rolle von Bildern im Wandel unserer modernen Gesellschaft hin zur Digitalisierung nochmals verändert. Im Zeitalter der virtuellen Realitäten und manipulierten Werbebildern sei die Unzuverlässigkeit von Visuellem, aber auch Audiovisuellem, präsenter denn je (vgl. Helbig 2006, 1). Gerade deshalb bietet sich eine Untersuchung dieses filmischen Phänomens an, das wie gesagt nicht nur auf den Film übertragen werden kann, sondern auch ein Spiel mit Subjektivität und Objektivität generiert: Wem kann man trauen? Was ist unzuverlässig? Inwiefern ist man selbst überhaupt zuverlässig?

1.2 Aufbau und Ziel der Arbeit

Die folgende Arbeit setzt sich aus sieben Kapiteln und einem Anhang zusammen. Im zweiten Kapitel, dem theoretischen Teil der Arbeit, soll eine Einführung des Begriffes des „unzuverlässigen Erzählers“ erfolgen. Dabei sollen Hintergründe und Entwicklungen dieser Definition in Kapitel 2.1 abgesteckt werden. Schließlich folgt eine Einordnung der Thematik im Zusammenhang mit der Narratologie in Kapitel 2.2, insbesondere durch die oft zitierte Erzähltheorie von Gérard Genette. In Kapitel 2.3 wird der Fokus auf den aktuellen Querschnitt der Forschung rund um das unzuverlässige Erzählen gerichtet. Wie wurden diese Filme bisher analysiert und welcher Rahmen einer Analyse bietet sich für diese Erzählweise an? Diese theoretischen Fragen und deren Beantwortung in Kapitel 2 führen folglich zur Erläuterung der methodischen Vorgehensweise und Auswahl der Filme für die Arbeit in Kapitel 3. Basierend auf diesen Ideen werden in Kapitel 4 und 5 die Filme „Memento“ und „Fight Club“ analysiert. In Kapitel 6 folgt ein Vergleich und eine Interpretation der Ergebnisse, was im letzten Kapitel 7 das Fazit zu dieser Arbeit bedingt.

Im Anhang befinden sich u.a. Protokolle der zeitlichen Sequenzen der Filme, die eine Übersicht über den Inhalt der Handlungen erlauben.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, die unzuverlässige Erzählweise zunächst theoretisch, dann praktisch zuverlässig zugänglich und greifbar zu machen. Dabei sollen wiederkehrende Strukturen dieser unzuverlässig erzählten Filme in der Theorie durch Grundlagen der Erzähltheorie und bereits vorhandene Ansätze festgehalten werden, die im praktischen Teil schließlich die Vergleichsfolie der Analyse bilden.

Da es bisher nur vereinzelt methodische Ansätze zur Erforschung des unzuverlässigen Erzählens gibt, soll diese Arbeit ein einheitliches Analysemodell formulieren, das sich mit leichten Abänderungen auf andere Filme dieser Typologie übertragen lässt, ohne dabei die Spezifik der ausgewählten Filme zu vernachlässigen.

Generell beantwortet diese Arbeit die Fragen: Wie lässt sich das Potenzial des unzuverlässigen Erzählens definieren bzw. finden und wie kann es in einer Analyse zweier Filme sichtbar gemacht werden? An welche Bedingungen ist diese Erzählart im Film gegebenenfalls zu knüpfen?

2 Unzuverlässiges Erzählen

2.1 Entwicklung der Definition

Der Begriff des „unzuverlässigen Erzählers“ wurde erstmals vom US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne Clayton Booth erwähnt. In dessen Werk „The Rhetoric of Fiction“ aus dem Jahr 1961 unterschied dieser zwischen einem zuverlässigen und unzuverlässigen Erzähler wie folgt:

„For a lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not“ (Booth 1961, 158-159).

Laut Tom Kindt sei diese Definition von Booth auch heute noch die Grundlage aller anschließender Werke, die sich mit dem literarischen und damit auch filmischen Phänomen des unzuverlässigen Erzählers beschäftigen (vgl. Kindt 2008, 34).

Matias Martinez und Michael Scheffel erwähnten in ihrem in diesem Zusammenhang viel zitierten Werk „Einführung in die Erzähltheorie“, das erstmals 1999 erschien, das frühe Auftreten des unzuverlässigen Erzählers. So sei dieser Erzählertyp schon in der antiken Romanliteratur vorzufinden gewesen, wie in „Wahre Geschichten“ (Lukian, um 180 n. Chr.) oder „Der goldene Esel“ (Apuleius, um 170 n. Chr.).

Martinez und Scheffel verwiesen im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen ebenfalls auf die bereits zitierte Definition von Booth und erklärten den Begriff zudem mit dem Begriff der Ironie.

Ironische Kommunikation verdoppelt die Kommunikation zweier Gesprächspartner in eine explizite und implizite Botschaft. Die implizite Botschaft gelte dabei als die eigentlich gemeinte und widerspreche so der expliziten. Dabei solle der „uneigentliche Status“ der expliziten Botschaft durch Ironie-Signale erkannt werden. Das besondere Potenzial des unzuverlässigen Erzählers in der Literatur entstehe dann, wenn die ironischen Botschaften auf zwei Sender aufgeteilt werden würden. In diesem Fall kommuniziere der Erzähler eine explizite, der Autor dem Leser „am Erzähler vorbei“ eine implizite Botschaft (vgl. Martinez/Scheffel 2007, 100-101). In der Literatur funktioniert das unzuverlässige Erzählen also ähnlich wie das Prinzip der Ironie: Der Autor sendet dem Leser eine implizite Botschaft, indem der Erzähler innerhalb des Werkes unzuverlässig erzählt.

Dabei gab es in der Literatur, die zeitlich nach der Definition von Booth verfasst wurde, ausgiebige Diskussionen und Versuche von Modifizierungen und Kritik, die sich mit der erwähnten Definition von Booth beschäftigen. Zunächst ist der Begriff des unzuverlässigen Erzählers bei Booth eng mit dem Begriff des „implied author“ verwandt. Dieser Bezugspunkt stelle für weitere Analysen zum unzuverlässigen Erzähler oft ein Problem dar, da der Begriff des impliziten Autors von Booth zu undeutlich definiert sei. Zudem hätte Booth bei seiner Definition auch nicht die Intention gehabt, eine Definition mit empirischer Adäquatheit zu verbinden (vgl. Kindt 2008, 42).

Was ist das Kontroverse an diesem impliziten oder implizierten Autor? Booth stellte mit seiner Definition einen Bezugspunkt zu einem unzuverlässigen Erzähler her. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers hob sich für Booth von den Werten und Normen des Autors ab. Gerade für den Film ist eine solche Referenz allerdings nicht zielführend. Schließlich können die Aussagen eines Erzählers im Film, egal ob zuverlässig oder nicht, nicht mit den Werten oder Normen des Filmemachers verglichen werden. Zum einen richtet sich der Autor auch nach dem Interesse des Zuschauers und will damit zum anderen nicht zwangsläufig eigene Wertvorstellungen vermitteln.

In diesem Zusammenhang präziserte Kindt die Definition von Booth, indem er sie in zwei verschiedene Ansätze trennte: Einerseits unterschied er die axiologische¹ Unzuverlässigkeit, die die Ideologie des Erzählers (wie Booth) miteinbezieht, von einer mimetischen² Unzuverlässigkeit, die sich auf den Erzähler bzw. auf die Aussagen eines Erzählers bezieht, die zuverlässig bzw. unzuverlässig sind (vgl. ebd., 48).

Die axiologische Unzuverlässigkeit definierte er wie folgt: „Der Erzähler in einem literarischen Werk W ist genau dann axiologisch zuverlässig, wenn er in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Werte W eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist genau dann axiologisch unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist“ (vgl. ebd., 49).

Mimetische Unzuverlässigkeit definierte Kindt wie folgt: „Der Erzähler in einem literarischen Werk W ist genau dann mimetisch zuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie W zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt W

¹ Die Axiologie (Lehre von den Werten) betreffend

² Mimetisch (v. gr.): nachahmend, darstellend

ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann mimetisch unzuverlässig, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie W zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt W nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten“ (vgl. ebd., 51).

Diese grundsätzliche Unterscheidung, die sich von den Werten und Normen hin zu den Aussagen eines Erzählers bewegt, findet sich in vielen Werken wieder, die sich mit erzählerischer Unzuverlässigkeit in Literatur und Film beschäftigen. So unterschied auch Jörg Helbig zwischen einer normativ-ideologischen Unzuverlässigkeit, bei der die Aussagen des Erzählers den Werten und Normen widerspricht, sowie eine faktisch-mimetische Unzuverlässigkeit (vgl. Helbig 2005, 134).

Mit der Unterscheidung in mimetische Unzuverlässigkeit setzten sich auch Martinez und Scheffel in ihrem Werk auseinander. Sie unterscheiden zwischen theoretisch unzuverlässigem Erzählen, das besonders bei einem intradiegetischen Erzähler (ein Erzähler, der in seiner eigenen erzählten Handlung vorkommt) relevant ist. Hier sei der Erzähler hinsichtlich seiner mimetischen Erzählfunktion als zuverlässig einzuschätzen. Dessen theoretischen Bewertungen und Äußerungen seien jedoch als unzuverlässig zu verstehen.

Beim mimetisch teilweise unzuverlässigem Erzählen seien dagegen konkrete mimetische Sätze falsch und irreführend.

Beim mimetisch unentscheidbaren Erzählen sei selbst die Voraussetzung einer stabilen und realistischen Welt, die erzählt wird, nicht mehr gegeben. So könne man ohne diesen festen Bezugspunkt über die Unzuverlässigkeit nicht mehr entscheiden (vgl. Martinez/Scheffel 2007, 101-104).

In der Literatur gab es noch weitere zahlreiche Unterscheidungen und Arten von erzählerischer Unzuverlässigkeit, die allerdings eher deskriptiver, statt wirklich trennscharfer kategorisierender Natur sind. Dazu zählten beispielsweise die qualitative und quantitative unzuverlässige Erzählweise, die zwischen der Menge der Informationen und deren Richtigkeit unterscheidet (vgl. Lahn/Meister 2016, 190).

Diese Unterscheidung ging auf den US-amerikanischen Literaturwissenschaftler James Phelan zurück, der die Unzuverlässigkeit auf drei Achsen ansiedelt: Die Achse der Fakten und Ereignisse, die Achse der Wahrnehmung und die Achse der Werte.

„At the other end of this spectrum is narration that is unreliable along more than one of the three main axes of communication, that is, the axis of facts and events (where we find misreporting or underreporting), the axis of understanding/perception (where we find misreading or misinterpreting/underreading or underinterpreting) and the axis of values (where we find misregarding or misevaluating/underregarding or underevaluating)“ (Phelan 2007, 224).

Weiterhin wurde zwischen intentionaler und nichtintentionaler, bindender und entfremdender, sowie aufgelöster und nichtaufgelöster Unzuverlässigkeit unterschieden (vgl. Lahn/Meister 2016, 191).

Manche Kategorisierungen lassen sich für bestimmte Filme einfach vornehmen. Für eine wissenschaftliche Analyse ist die Einteilung bzw. Bestimmung solcher Formen von Unzuverlässigkeit in der Praxis oft schwer umzusetzen. Ob ein Erzähler aus Absicht unzuverlässig erzählt, ob diese wiederum bindet oder entfremdet, oder ob diese laut Phelan nun unzureichend oder falsch ist, ist dabei oft eine Frage der individuellen Interpretation. Zudem ergänzen sich diese Abgrenzungen eher, statt grundlegend zu differenzieren.

So beschrieb bereits Phelan in seinem Werk „Living to tell about it“, dass die berichtende, interpretierende und evaluierende Form (s.o.) manchmal gleichzeitig oder auch sequenziell auftreten könne (vgl. Phelan 2005, 50).

Da sich die Arbeit mit dem Kern der erzählerischen Unzuverlässigkeit beschäftigen und sich dabei nicht zu sehr auf die Spezifik der Filme fokussieren will, soll als Arbeitsdefinition die schon häufig anzutreffende Definition bzw. Unterscheidung von Kindt dienen, die auch von Helbig wie erwähnt gestützt wird. Demnach gilt als Grundlage die Unterscheidung zwischen einer axiologischen bzw. normativen (bzw. normativ-ideologischen) und einer faktisch-mimetischen (bzw. mimetischen) Unzuverlässigkeit. Für eine wissenschaftliche Analyse bietet sich jedoch eine Fokussierung auf die mimetische bzw. faktisch-mimetische Variante an, da durch diese die Aussagen des Erzählers innerhalb der Welt Gegenstand der Untersuchung sein können.

2.2 Im Kontext der Narratologie

Die Narratologie, die Lehre der Erzählung, blühe in ihrer Vielfalt der Entwicklung in Deutschland. So weiten sich narratologische Ansätze auf kognitionspsychologische oder kulturgeschichtliche Forschungsfelder aus. Dabei stehe eine systematisch transmediale und interdisziplinäre Ausarbeitung der Filmnarratologie noch aus (vgl. Kuhn 2011, 2).

In der Literatur, die sich mit der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Film beschäftigt, lässt sich die Tendenz beobachten, filmische Werke mit Begriffen aus der Narratologie zu beschreiben. Während die Narratologie, ein ursprünglich französischer Begriff, der 1969 eingeführt worden ist, durch die Methodik von Gérard Genette und dessen Werk „Discours du récit“ (1972) in den USA und Frankreich in den 1980er-Jahren schon weit verbreitet war, gab es entsprechende Ansätze und Übersetzungen in Deutschland erst in den 1990er-Jahren. Letztlich habe auch das schon erwähnte Werk „Einführung in die Erzähltheorie“ von Matias Martinez und Michael Scheffel (1999) zur Verbreitung der Methoden Genettes in Deutschland beigetragen (vgl. ebd., 1-2).

Dass unzuverlässiges Erzählen (in der Literatur wie auch im Film) dabei mit Begriffen der Erzähltheorie erklärt und analysiert wird, ist nur logisch, da in Literatur und Film, ungeachtet der medialen Unterschiede und wenn auch auf verschiedene Weise, erzählt wird.

Ein Problem bei diesen Analysen beschrieb dabei Markus Kuhn in seinem Werk „Film-narratologie“. Dieses Problem veräußere sich in den vielen Begriffsbildungen in der Narratologie, die in Bezug auf die intersubjektive Nachvollziehbarkeit problematisch seien. Die Methodik von Genette habe dagegen zum Vorteil, dass sie als „lingua franca“ gelte und sich somit in vielen narratologischen Ansätzen wiederfinde (vgl. ebd., 10).

Auf Genette bauen auch die Werke von Scheffel/Martinez, sowie Seymour Chatman, laut Kuhn einer der wichtigsten klassischen Narratologen, auf (vgl. ebd., 18).

Bevor auf die für diese Arbeit relevanten Punkte von Genettes Erzählmodell eingegangen wird, soll an dieser Stelle in Kürze eine grundlegende Definition und Entwicklung einer Begrifflichkeit erfolgen. Es geht um die Begriffe Geschichte, Erzählung und Narration, die, zumindest in den ersten beiden Fällen, im Alltag ähnlich gebraucht, von Genette im Rahmen seines Werkes allerdings strikt getrennt werden.

So definierte Genette den Begriff „Geschichte“ als Gesamtheit der erzählten Ereignisse. Eine „Erzählung“ sei hingegen der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von diesen Ereignissen erzähle. Die „Narration“ stelle die Tatsache des Erzählens als solche dar. Im russischen Formalismus wurden analog dazu die Begriffe Fabula (für Genettes Geschichte) und Sujet (für Genettes Erzählung) geschaffen. Dieser Parallelisierung stimmte Genette mit geringfügigen Einwänden zu (vgl. Genette 1994, 199).

Die Fabula ist also die Geschichte eines Filmes, die die Ereignisse kausalchronologisch darstellt. Sujet beschreibt hingegen die Abfolge der Ereignisse im Film in einer bestimmten Ordnung. Parallel dazu wiederum führte Bordwell 1985 die Begriffe „Story“ und „Plot“ ein, die in dieser Arbeit analog zu „Fabula“ und „Sujet“ stehen sollen (vgl. Eder 2000, 10).

Das heißt: die Story ist die chronologische Darstellung, die Geschichte eines Filmes, während der Plot das ist, was der Zuschauer letzten Endes zu sehen bekommt. Die Geschichte bzw. Story eines Filmes ist für den Zuschauer nicht ersichtlich. Diese muss er sich selbst konstruieren, es sei denn, eine Erzählung enthält nur chronologische Elemente.

Bezüglich einer erzähltheoretischen Analyse unterschied Genette grundsätzlich drei Analysekategorien. Die Zeit, den Modus und die Stimme. Diese Kategorien gliedern sich wiederum in weitere Bausteine, von denen folgende für die vorliegende Arbeit genutzt werden sollen:

Relevant aus der Kategorie der Zeit ist die Ordnung. Diese definierte Genette als die Reihenfolge der Ereignisse in der Erzählung und die pseudo-temporale Ordnung der Darstellung in der Erzählung. Verschiedene Dissonanzen zwischen der Ordnung der Geschichte und der Ordnung der Erzählung werden Anachronien genannt. (vgl. Genette 1994, 21 ff.).

Eine Erzählung kann also beispielsweise über die Ordnung zeitlich analysiert werden: Welche Abweichungen herrschen vor? Wenn die Ereignisse nicht in der richtigen Reihenfolge erzählt werden, gibt es verschiedene Formen von Anachronien, die dafür verantwortlich sein können:

Eine Prolepse bezeichne dabei ein narratives Element, das ein späteres Ereignis im Voraus erzähle. Genette sieht das Wort Antizipation als ein entsprechendes Synonym.

Eine Analepse (oder auch Retrospektion) hingegen stelle jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses in einer Erzählung dar, dass in der Geschichte bereits zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden habe (vgl. ebd., 25). Ein geläufigeres Synonym aus dem Englischen dazu wäre „Flashback“.

Risse in der Kontinuität der Zeit, also eine Auslassung von Ereignissen in der Erzählung, nennt man Ellipse (vgl. ebd., 34).

Der Modus bezeichne dabei den Grad der Mittelbarkeit einer Erzählung. Hier geht es also um Distanz, Perspektive und im Speziellen um Fokalisierungen. Diese verschiedenen Formen der Fokalisierung beantworten die Frage, wie die Vermittlung von Wissen innerhalb eines Werkes geregelt ist. Dafür gibt es nach Genette folgende Unterscheidungen:

- Nullfokalisierung: Der Erzähler weiß mehr als die Figur.
- Interne Fokalisierung: Der Erzähler weiß genauso viel wie die Figur.
- Externe Fokalisierung: Der Erzähler weiß weniger als die Figur (vgl. ebd., 134).

Mit der Stimme als dritte Kategorie bezeichnet Genette schließlich die erzählende, sprich die „narrative Instanz“ des Textes. Die Frage ist also: Wer erzählt überhaupt? Schließlich müsse der Autor nicht automatisch die narrative (erzählende) Instanz sein. Dies sei beispielsweise der Fall, wenn die Erzählung fiktiv sei und der Erzähler selbst eine Rolle in einem Werk übernehme (vgl. ebd., 152).

Weiterhin werden innerhalb der Kategorie „Stimme“ verschiedene Ebenen der Erzählung unterschieden. Die erste Ebene, beispielsweise eine Rahmenhandlung, wird extradiegetisch genannt. Ereignisse, die sich wiederum in dieser ersten Ebene abspielen, nennt man intradiegetisch. Folglich nennt man Erzähler auf der ersten Ebene extradiegetische Erzähler, während alle Erzähler der inneren Ebenen intradiegetische Erzähler sind (vgl. ebd., 163).

Einen Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen nennt man dabei Metalepse (vgl. ebd., 167).

Den Erzähler definiert man als heterodiegetisch, wenn er in der Geschichte, die er erzählt, selbst nicht vorkommt. Als homodiegetisch hingegen, wenn er als Figur in der

Handlung auftaucht. Als Spezialfall des homodiegetischen Erzählers ist der autodiegetische Erzähler anzusehen, der die Hauptfigur seiner eigenen Erzählung ist (vgl. ebd., 175 ff.).

2.3 Filmspezifischer Forschungsschwerpunkt

Seymour Chatman zählt mit seinem 1978 veröffentlichten Werk „Story and Discourse“ zu den ersten, die den Fokus vom unzuverlässigen Erzähler generalisierten und vom unzuverlässigen Erzählen sprachen. Für ihn stellte das unzuverlässige Erzählen einen schönen Effekt dar, da ein Voice-over-Erzähler durch seine Darstellung der Ereignisse zum Täuschen fähig sei (vgl. Chatman 1978, 235). Chatman lieferte dabei also zwei verschiedene Beiträge: einerseits lieferte er einen Transfer von der Literatur zum Film, indem er den Erzähler der Erzähltheorie auf das filmische Mittel des Voice-over übertrug. Ein Voice-over bezeichnet bekanntlich die Tonaufnahme einer Stimme, die über eine Filmszene gelegt wird. Damit schien der Transfer zum Film gelungen.

Andererseits trug Chatman dazu bei, dass zwar im Weiteren oft vom unzuverlässigen Erzählen geschrieben wurde; für die Kategorisierung erzählerisch unzuverlässiger Filme kamen in der Forschung allerdings vermehrt Filme mit einem expliziten Voice-over-Erzähler in Betracht.

Auch Volker Ferenz vertritt die Meinung, dass unzuverlässige Erzählungen im Film vorrangig dann zu finden seien, wenn in den Filmen „character narrator“, also autodiegetische Erzähler, zu finden sind, die sich im Laufe der Handlung als unzuverlässig enttarnen (vgl. Ferenz 2006, 6).

Prinzipiell werden solche Filme bzw. Erzähler oft mit dem vorgestellten Vokabular von Genette, also beispielsweise homo-/heterodiegetisch oder intra-/extradiegetisch beschrieben.

Ein grundlegendes Problem, das bisher allerdings ausgeklammert wurde, ist die Frage der Übertragung: Wie bzw. inwiefern lässt sich das Vokabular von Genette, das sich ja auf literarische Erzählungen bezieht, auf den Film übertragen? Ist es nur der Voice-over-Erzähler, der in einem Film erzählen kann? Schließlich liefert die filmische

Erzählung mit dem Element der Kamera und den audiovisuellen Möglichkeiten der Vermittlung grundsätzlich andere Möglichkeiten als die textuelle Erzählung (vgl. ebd., 12).

Doch nicht nur die Frage des Erzählers muss im Übergang zum Film geklärt werden. Der Film sei als eine multiperspektivische Erzählung zu verstehen, die sich damit nicht nur mit der Frage nach Erzählerfiguren auseinandersetze. Vielmehr handele es sich im Film um einen Prozess des Erzählens (vgl. ebd., 16).

Während Genette eine „Perspektive“ bzw. eine „Fokalisierung“ definiert, geraten diese Begriffe im Film durch die filmischen Mittel zwingend in einen anderen Zusammenhang, da eine Kamera im Gegensatz zu literarischen Werken ja wirkliche Perspektiven, nicht nur im übertragenen Sinne, liefert.

Diese multiperspektivische Erzählung finde im Film auf mehreren Ebenen statt. So werde im Film nicht nur ein Erzähler, sondern eine narrative Instanz postuliert, die als organisierende Kraft zu verstehen sei, die über alle Ausdruckskanäle des Mediums verfüge. Folglich kontrolliere sie den auditiven und visuellen Kanal. Die intra- oder extradiegetischen Erzähler oder auch die Erzählstimme (Voice-Over) verfügen damit selbst über keine Kontrolle und werden lediglich eingesetzt. Im Übertrag auf Genette sei im Film also weniger nach der Stimme, sondern nach der Frage: „Wer ist die Quelle des Erzählens?“ zu fragen (vgl. Schweinitz 2007, 90).

Die Voice-Over Stimme könne dabei sogar als potenzielles Signal erzählerischer Unzuverlässigkeit verstanden werden. Somit sei die Erzählstimme eher als ein fingierter filmischer Erzähler zu verstehen (vgl. Schweinitz 2005, 94).

Während die narrative Instanz in der Literatur im Monokanal Sprache agiert und damit personifiziert werden könne, vermittele der Film das Geschehen mit verschiedenen Ausdrucksmitteln. Seymour Chatman nannte diese Instanz „Cinematic Narrator“ (vgl. Vogt 2015, 36).

Da es sich wie schon erwähnt dabei allerdings um eine Instanz handelt, die keiner wirklichen Person (wie zum Beispiel einem einzelnen Autor statt einem Team von Produzenten etc.) zugeordnet werden kann, soll im Weiteren für den Film die Bezeichnung narrative Instanz verwendet werden.

In seinem Artikel „Multiple Logik filmischer Perspektivierung“ konkretisiert Jörg Schweinitz die Feinheiten der Übertragung der genette'schen Theorie auf den Film.

Während sich Genette hinsichtlich Stimme und Modus die Fragen „wer spricht?“ bzw. „wer sieht?“ (Fokalisierung) stellt, sieht man im Film durch die Mittel der Kamera nicht nur im metaphorischen Sinn.

Im Film kann zwischen einer handlungslogischen und einer bildlogischen Fokalisierung unterschieden werden.

Für die handlungslogische Fokalisierung im Film müsse gefragt werden: „Wer erlebt?“ Hierfür kann der Jargon von Genette (interne, externe bzw. Nullfokalisierung) beibehalten werden.

Die bildlogische Fokalisierung beschreibe eine figurale Perspektive der Wahrnehmung, die somit einer anderen Logik folgen könne (vgl. Schweinitz 2007, 88).

Handlungslogisch könne also eine subjektive Erzählperspektive dargestellt werden, die aber mit einer objektivierten Bildlogik einhergehe (vgl. ebd., 95-96). Das heißt, dass die handlungslogische Fokalisierung, die sich mit der Perspektive des Wissens zwischen Figuren und Erzähler beschäftigt, nicht mit der bildlogischen Fokalisierung übereinstimmen muss. Ein Erzähler kann beispielsweise mehr wissen als eine Figur. Bildlogisch kann durch die Kamera jedoch eine andere Perspektive, beispielsweise die der Figur, gewählt werden.

Unabhängig von den Schwierigkeiten der Übertragung der Erzähltheorie von Literatur zum Film gibt es noch weitere Unterschiede der Prägung der erzählerischen Unzuverlässigkeit, die sich in der Praxis beobachten lassen. So hat der Leser einer unzuverlässig erzählten Geschichte zumeist einen privilegierten Status inne, da dieser beim literarischen Prototyp schnell über die Unzuverlässigkeit Bescheid weiß. Damit besteht von Anfang an eine Diskrepanz zwischen dem Erzähler und dem Leser. Dies wurde eingangs bereits durch Martinez' und Scheffels Erklärung von erzählerischer Unzuverlässigkeit über den Begriff der Ironie thematisiert. Selten ist die Unzuverlässigkeit dabei auf ein „Aha-Erlebnis“ ausgerichtet.

Im Film hingegen Sorge die Erzählinstanz oft für falsche Hypothesen bezüglich Figuren, Handlungen und auch Welten. Meistens werden diese durch falsche Fährten induziert und später durch finale Handlungssprünge und „Aha-Erlebnisse“ aufgelöst. Die Diskrepanz der Instanzen bestehe dabei meistens bis zum Schluss (vgl. Brütsch 2011, 2).

Handlungssprünge, also „plot twists“, werden auch von Liptay & Wolf als typisches Merkmal für erzählerische Unzuverlässigkeit im Film angeführt. Die oft eingeschränkte Wahrnehmung der erzählenden Figur verhindere das Wissen der Zuschauer, ehe am Ende die Auflösung folge. Oft gelten die Charaktere dabei als eigentlich schon tot, verrückt, schizophran etc. (vgl. Liptay/Wolf 2005, 15).

Basierend auf der Theorie von Bernd Leiendecker nennt Sabine Schlickers in ihrem Aufsatz, neben dem Plot Twist, die Täuschung des Zuschauers durch die filmische Instanz ein typisches Merkmal für erzählerische Unzuverlässigkeit im Film. Des Weiteren zählt sie dazu auch das Spiel mit der Perspektive mit den schon erwähnten Arten der Fokalisierung. Unzuverlässiges Erzählen müsse sich außerdem nicht zwangsläufig auf die gesamte Handlung auswirken, sondern könne auch nur für einzelne Sequenzen gelten (vgl. Schlickers 2015, 55-56).

Oft beschränken sich verschiedene Autoren bei ihren Analysen auf spezifische Filme und liefern somit kein generell anwendbares Modell für unzuverlässig erzählte Filme. Jörg Helbig definierte beispielsweise Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit. Dazu zählt er die Persönlichkeit und Aussagen des Erzählers, Selbstreflexivität im Film, visuelle Unterbrechungen, Verstöße gegen die Logik oder auch subliminale Bilder in Filmen (Helbig 2005, 137 ff.). Einerseits ist diese Berücksichtigung unabdingbar, da sich Filme, selbst wenn sie im Merkmal der Unzuverlässigkeit übereinstimmen, in ihrer Spezifik unterscheiden. Andererseits sind solche Analysen für die grundsätzliche Erforschung des Themas wenig zielführend.

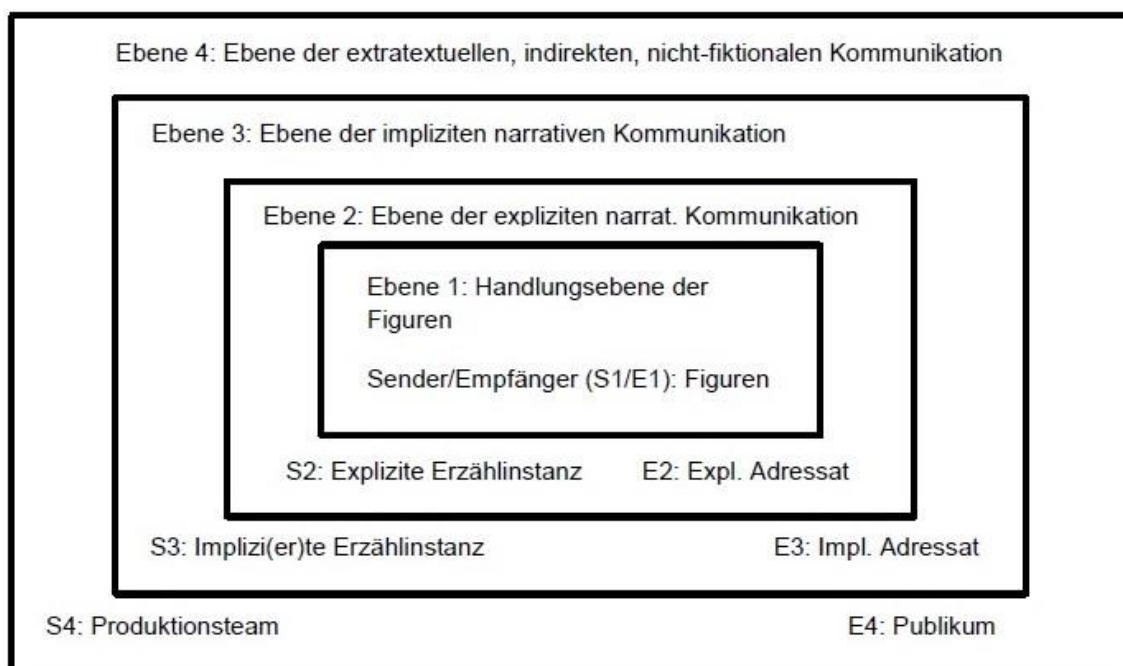
Eine Tendenz hinsichtlich der Narratologie und damit auch hinsichtlich des unzuverlässigen Erzählens wird als „cognitive turn“ beschrieben. Damit beschäftigte sich beispielsweise das im Jahr 1979 entstandene „Wisconsin-Projekt“.

Dies ist ein Forschungsprojekt, das Filme eher unter Berücksichtigung der Verstehensleistung der Zuschauer untersucht. Der Zuschauer rückt in den Fokus der Forschungen, da er sich, so der Ansatz der Forschung, die Darstellung einer Handlung erst im Prozess der kognitiven Verarbeitung selbst erschließe (vgl. Kuhn 2011, 32 ff.).

Während Booth den implizierten Autor in den Vordergrund rückte, postulierte Chatman den implizierten Leser als Gegenstück. Ansgar Nünning erwog den Ansatz eines empirischen Lesers. Per Krogh Hansen summierte in seinem Aufsatz, alle drei Ansätze seien

gleichzeitig falsch und richtig. Dies begründete er damit, dass sich all diese richtig identifizieren würden. Falsch seien sie allerdings in der Annahme, dass ihr jeweiliger formulierter Autor bzw. Leser allein existiere (vgl. Krogh Hansen 2007, 244).

Eine Methode, auch unzuverlässig erzählte Filme in Bezug auf den Rezipienten zu analysieren, stellt eine Auflösung über das Kommunikationsmodell dar, das von der Literatur auf Filme abgeleitet wurde. Diesen Ansatz wählte beispielsweise Eva Laass im Zuge einer Analyse des unzuverlässig erzählten Filmes „Mulholland Drive“ (2001, David Lynch, USA). Dabei verwendete sie folgendes Modell:



Quelle: vgl. Laass 2006: 255

Abbildung 1: Filmisches Kommunikationsmodell nach Eva Laass

Das Modell beschreibt eine Handlungsebene der Figuren, eine nicht immer besetzte Ebene der expliziten narrativen Instanz, in der Informationen akustisch (Voice-over) oder visuell (eingblendete Titel) übermittelt werden und eine Ebene der implizi(er)ten Erzählinstanz. Die narrative Instanz auf Ebene 3 agiere nonverbal, ebenfalls akustisch oder

visuell. Die Analyse der faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeit werde dabei über Widersprüche innerhalb oder zwischen Kommunikationsebenen aufgelöst. Die Hierarchisierung der einzelnen Ebenen sei laut Laass auf das Verhältnis von Objektivität und Subjektivität der einzelnen Ebenen zurückzuführen. Die Informationen auf Ebene 1 würden dem Zuschauer so subjektiver und unzuverlässiger erscheinen als Informationen von Ebene 2. Sollten die Informationen von Ebene 2 (expliziter Erzähler) im Widerspruch mit Ebene 3 (szenische Repräsentation) stehen, so würden die Zuschauer eher dem Bild glauben.

Das Mittel für die Analyse in Ebene 3 sei dabei eine Analyse der Fokalisierung. Laass führt außerdem die philosophische Theorie der möglichen Welten ein, welche die Unzuverlässigkeit anhand von verschiedenen möglichen oder fiktionalen Welten erklären soll (vgl. Laass 2006, 255 ff.).

Das als Thema dieser Arbeit postulierte „Potenzial des unzuverlässigen Erzählens“ wird in der Theorie bisher nicht explizit aufgegriffen und wurde auch noch nicht analysiert. Viel mehr setzt sich das Erzählphänomen aus verschiedenen Teilbereichen zusammen, wie dieser Querschnitt durch die Theorie gezeigt hat. Daraus lassen sich drei Potenziale ableiten:

1. Das narrative Potenzial, das auf der Erzähltheorie von Genette basiert, spricht die Zeit, Stimme (bzw. Voice-over) und Fokalisierung, mit denen unzuverlässig erzählte Filme bisher analysiert wurden. So ist beispielsweise immer wieder von homodiegetischen Voice-over-Erzählern und den verschiedenen Arten der Fokalisierung in einem Film die Rede.
2. Das spezifische Potenzial, das sich durch die Filme selbst begründet. Zwar sind alle unzuverlässig erzählten Filme in diesem Merkmal (der Unzuverlässigkeit) gleich, trotzdem gibt es immer neue Ausprägungen und Besonderheiten, wie die schon erwähnten subliminalen Bilder, die in manchen Filmen zu sehen sind. Dies sind Bilder, die für Bruchteile von Sekunden als „Insert Frame“, also als ein Einzelbild in die laufende Handlung eingebettet werden. Sie sind nur bedingt wahrzunehmen. Zudem bedingt sich die Spezifik der Filme auch durch die verschiedenen Charaktere und dessen Ausprägungen.
3. Kommunikatives Potenzial: U.a. Nünning beschäftigte sich wie erwähnt mit dem kognitivistischen Ansatz, also der Art und Weise, wie der Zuschauer mit der gesehenen Unzuverlässigkeit konfrontiert wird. Eine Art der Analyse der Kommunikation führt wie schon erwähnt über den von Eva Laass gewählten Ansatz des Kommunikationsmodells.

3 Methodische Vorgehensweise

Aus der vorgestellten Theorie und der Eingrenzung in ein narratives, spezifisches und kommunikatives Potenzial sollen die beiden ausgewählten Filme „Memento“ und „Fight Club“ unter entsprechenden Gesichtspunkten analysiert werden. Die Auswahl der Filme erfolgte unter formalen Aspekten. So sind beide Filme auf eine US-amerikanische Produktion zu einer ähnlichen Zeit (Memento: 2000, Fight Club: 1999) zurückzuführen. Ein Vergleich weiterer Formalien, die für die Auswahl allerdings nicht relevant waren, kann vorab im Anhang eingesehen werden (vgl. Anhang III.1).

Beide Filme postulieren einen Voice-Over-Erzähler, was für die Forschungsfrage (s.u.) unabdingbar ist. Spezifisch gesehen lassen sich gerade diese beiden Filme gut miteinander vergleichen, da sie beide ein Identitätsproblem der Hauptfigur thematisieren, wobei genauer gesagt von Hauptfiguren gesprochen werden kann. Insofern lassen sich die Beziehungen dieser Figuren gut vergleichen. In beiden Filmen sind subliminale Bilder vorzufinden, was diese für das Analysekonzept relevant macht. Generell sei jedoch angemerkt, dass sich eine Reihe unzuverlässig erzählter Filme mit den Kategorien der Zeit, Fokalisierung oder auch dem Identitätsproblem der Hauptfigur (Schizophrenie, Tod etc., siehe Kapitel 2) analysieren lassen, was die Analysemethode für unzuverlässig erzählte Filme allgemein zugänglich machen soll.

Aus den 3 Potenzialen (narrativ, spezifisch, kommunikativ) ergeben sich folgende Forschungsfelder:

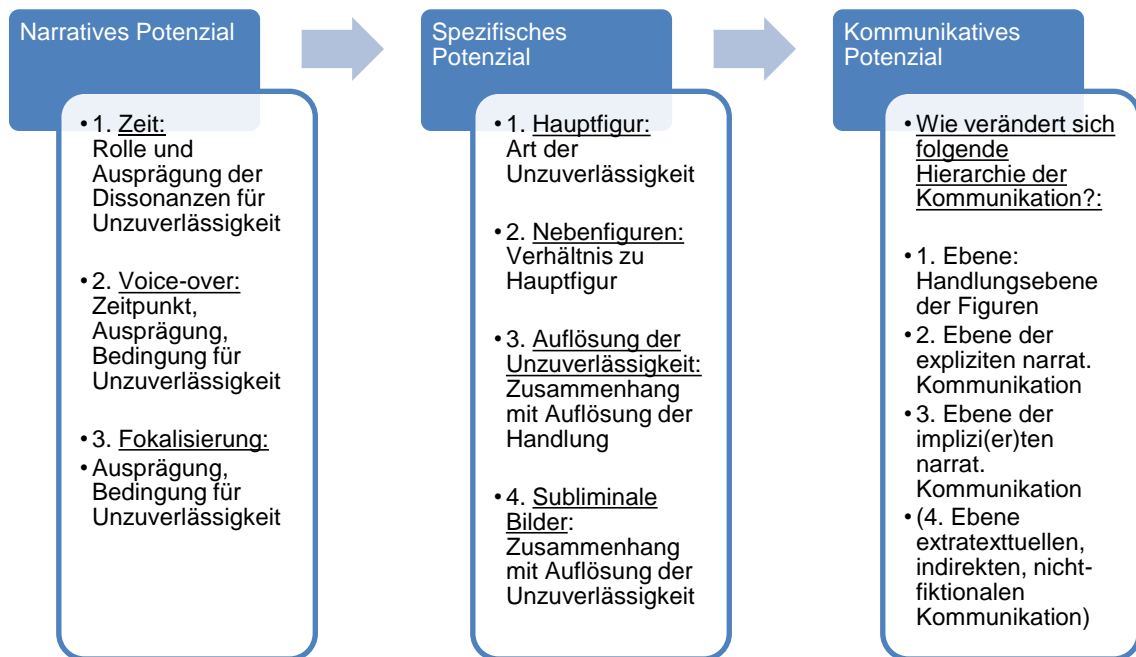


Abbildung 2: Forschungsfelder der Potenziale erzählerischer Unzuverlässigkeit

Wie das Schaubild bereits andeutet, greifen die verschiedenen Potenziale aufeinander über und bedingen sich. Die Kriterien, die Genette einführt, führen zu den spezifischen Merkmalen des Films im Hinblick auf die Unzuverlässigkeit. Diese wiederum wurden im Kommunikationsmodell hierarchisiert. So wird die Gliederung dieser Arbeit nicht nach den aufgeführten Potenzialen, sondern nach sinnvoller Zugehörigkeit (Subliminale Bilder sind ein Spezialfall der Fokalisierung etc.) sortiert.

Die generellen Forschungsfragen, die durch diese Arbeit beantwortet werden sollen, sind: Inwiefern ist es sinnvoll, das unzuverlässige Erzählen (wie beispielsweise Ferez, s. Kapitel 2) auf einen expliziten unzuverlässigen Erzähler zu beschränken? Für diese Frage muss neben der Rolle des eigentlichen Voice-over-Erzählers geklärt werden, wer oder was die dargestellte Unzuverlässigkeit in den Filmen generell bedingt. Hier liegt die Hypothese nahe, dass das unzuverlässige Erzählen nicht nur über den Erzähler, sondern auch über andere Instanzen (Haupt-/Nebenfiguren, Fokalisierungsinstanz, nicht personifizierte narrative Instanz) aufgelöst werden kann.

Außerdem soll die Frage beantwortet werden, inwiefern sich die von u.a. Laass formulierte Hierarchie der Kommunikation in den Filmen verändert. Als Mittel zur Hierarchisierung soll hier die Fokalisierung dienen; allerdings darauf bezogen, wie viel bzw. ob die einzelnen Instanzen von der erzählerischen Unzuverlässigkeit und den anderen Ebenen wissen. Dafür soll auf Laass' Ansatz der Theorie der möglichen Welten, sowie eine explizite Berücksichtigung der 4. Ebene (realer Zuschauer, Autor) verzichtet werden. Hier ist als Hypothese anzunehmen, dass die Kommunikation auf den einzelnen Ebenen zwar verändert (da unzuverlässig) ist, die Hierarchie zwischen den Ebenen allerdings bestehen bleibt. Für die einzelnen bereits erwähnten Teilbereiche stellen sich hierfür wiederum kleinere Forschungsfragen:

1. Narratologisches Potenzial

1. Zeit: Welche Formen der Dissonanz (Analepse, Prolepse, Ellipse) liegen vor? Wie ist der Zusammenhang zur erzählerischen Unzuverlässigkeit beschaffen? (Bedingung / keine Bedingung)

Mittel: Gegenüberstellung Story-Plot

2. Voice-over: Wann erzählt der Erzähler (auto-,/homo-,/heterodiegetisch) innerhalb des Filmes unzuverlässig? (Zeitpunkt) Welche Priorität hat er für die Vermittlung der Unzuverlässigkeit? (Relevanz)

Mittel: Analyse der Voice-over-Aussagen

3. Fokalisierung: Welche Rolle spielen die handlungslogische (null, extern, intern) und bildlogische Fokalisierung für die erzählerische Unzuverlässigkeit? (Bedingung, keine Bedingung)

Mittel: Analyse des Bildes und Verhältnisses Erzähler-Figur

Abbildung 3: Forschungsfragen für narratives Potenzial

2. Spezifisches Potenzial

1. Hauptfiguren: Wie ist der Grad der Unzuverlässigkeit des Protagonisten einzuschätzen? (bewusst, unbewusst)

Mittel: Charakterisierung der Hauptfiguren

2. Nebenfiguren: Wie ist das Verhältnis zur Unzuverlässigkeit des Protagonisten einzuschätzen (reflektieren bewusst, unbewusst)

Mittel: Charakterisierung der Nebenfiguren

3. Auflösung der Unzuverlässigkeit: Welcher Zusammenhang besteht zwischen der Auflösung der Unzuverlässigkeit und der Auflösung der Handlung? (Bedingung, keine Bedingung)

Mittel: Analyse Verhältnis Auflösung Unzuverlässigkeit - Handlung

4. Subliminale Bilder: Welcher Zusammenhang besteht zwischen den subliminalen Bildern und der Auflösung der Handlung? (impliziert Auflösung / impliziert Auflösung nicht)

Mittel: Analyse Verhältnis subliminale Bilder - Auflösung der Handlung

Abbildung 4: Forschungsfragen für spezifisches Potenzial

3. Kommunikatives Potenzial

1. Hierarchie der Ebenen: Wie ist die Hierarchie des Wissens bezüglich des unzuverlässigen Erzählens zwischen Hauptfigur, Nebenfiguren, Voice-over-Erzähler und der narrativen Instanz?

2. Kommunikation der Ebenen: Wie durchlässig sind die einzelnen Ebenen bzw. (wie viel) wissen sie „voneinander“?

Abbildung 5: Forschungsfragen für kommunikatives Potenzial

Eben erwähnte Fragestellungen sollen autoreferenziell (auf den einzelnen Film, s. Kapitel 4 und 5) und kontextuell (Filme im Vergleich, s. Kapitel 6) geklärt werden.

Um das Phänomen erzählerischer Unzuverlässigkeit allgemein wissenschaftlich zugänglich zu machen, gilt die Prämisse, dass die Unzuverlässigkeit entgegen der Auffassung von Booth keine ästhetische Abweichung darstellt, sondern dem Grundsatz der Konvention der Zuverlässigkeit des Erzählens widerspricht. Dieser Konvention geht ein stiller Vertrag, ein „viewing contract“ voraus, der zwischen Autor und Zuschauer herrscht. Demnach gelten die Aussagen der Erzählinstanzen innerhalb der erzählten Welt als wahr. Generell gilt auch der Grundsatz, dass Menschen alles, was sie durch und mit ihren Augen sehen, als real empfinden.

4 Analyse „Memento“

4.1 Zeit- und Handlungsstruktur

4.1.1 Zeitlich aufgelöste Handlung

Für das Verständnis wird die Handlung des Filmes „Memento“ als Story wiedergegeben, statt durch die Nacherzählung des Plots. Die folgende Inhaltsangabe ist also chronologisch dargestellt. Zur Orientierung wurde dafür ein „Hidden Feature“ der „Memento“ DVD genutzt, das die chronologische Version des Films zeigt. Eine Inhaltsangabe der eingeteilten Sequenzen befindet sich im Anhang (vgl. Anhang I.1).

Der Protagonist Leonard Shelby wacht in einem für ihn fremden Hotelzimmer auf. Wie sich herausstellt leidet er seit einem Überfall auf ihn und seine Frau, die dabei offenbar getötet wurde, an einem Verlust des Kurzzeitgedächtnisses. Nur mithilfe von Konditionierung (angewöhnte Orientierung nach dem Aufwachen etc.) und den erhaltenen Erinnerungen vor seinem Unfall kann er sich zurechtfinden. Im Zimmer wird er von einem für ihn Unbekannten angerufen. Shelby erzählt diesem die Geschichte von Sammy Jankis. Shelby war vor seinem Unfall Versicherungsermittler und Jankis sein erster großer Fall. Wie Shelby habe dieser nach einem Unfall sein Kurzzeitgedächtnis verloren. Auch er habe nur noch Dinge ausüben können, die er vor seinem Unfall erlernte, wie das Insulin spritzen seiner an Diabetes erkrankten Frau. Als Shelby Sammys Leiden psychisch statt physisch begründet sieht, will Sammys Frau ihren Mann daraufhin testen. Mehrmals nacheinander forderte sie ihn dazu auf, ihr Insulin zu spritzen, was dieser dann auch macht. Jankis' Frau fiel ins Koma und er lebt, im Unwissen darüber, seitdem in einem Heim. Gleichzeitig erzählt der Anrufer, der sich als Police Officer herausstellt, Leonard, dass John G., der Mörder von Leonards Frau, Drogendealer ist. Als sich beide schließlich treffen, gibt ihm der Officer, John Edward Gammell, der sich Teddy nennen lässt, die Aufenthaltsdaten. An einem Fabrikgelände tötet Leonard diesen schließlich. Als Teddy zum Tatort stößt und Leonard herausfindet, dass es sich beim Getöteten doch nicht um den Mörder seiner Frau handelt und er von Teddy nur ausgenutzt wurde, wird er überdies von Teddy mit dessen Version der Wahrheit konfrontiert: Die Story von Sammy Jankis sei in Wahrheit Leonards eigene. Er habe seine eigene Frau vergiftet. Zudem hätten Teddy und Leonard gemeinsam den „echten John G.“, den Urheber des Überfalls, vor einem Jahr getötet. Geschockt davon notiert sich Leonard den Hinweis, Teddys Lügen nicht zu trauen. Er schreibt sich außerdem das Autokennzeichen von

Teddy auf und vermerkt dieses als Indiz für den Mörder seiner Frau. Dabei ist er im Wissen darüber, dass er die Umstände seiner Notiz wieder vergessen wird. Durch einen Hinweis in Leonards Jacke, die dem (fälschlich) ermordeten Jimmy Grantz gehörte, kommt er zu einer Bar, in der Natalie arbeitet. Diese ist die Freundin des ermordeten Drogendealers und schafft es mit einem Vorwand, Leonard auf Dodd anzusetzen, von dem sie sich seit dem Verschwinden ihres Freundes bedroht fühlt. Nachdem Leonard Dodd schwer verletzt, haben Natalie und er eine kleine Romanze. Als Gegenleistung für Leonards Rache an Dodd lässt Natalie Leonards inzwischen tätowiertes Kennzeichen überprüfen und gibt ihm so die Daten von John Gammell, Teddy. Letzten Endes fahren Teddy und Leonard zum Fabrikgelände. Aufgrund der von Leonard gefälschten Hinweise bringt er Teddy schließlich um.

Die Story präsentiert 21 aufeinanderfolgende Schwarz-Weiß-Elemente in chronologischer Reihenfolge, die sich hauptsächlich mit der Geschichte um Sammy Jankis beschäftigen. Bis dahin sind die einzelnen Szenen klar und sichtbar voneinander abgeschnitten. In der 22. Szene geht das Schwarz-Weiß-Bild schließlich ohne sichtbaren Cut in Farbe über. Es folgen 22 sichtbar getrennte chronologische Farbsequenzen. Insgesamt gibt es also 22 Farb- und 21 Schwarz-Weiß-Sequenzen plus einer zusätzlichen Sequenz, die fließend von Schwarz-Weiß zu Farbe übergeht.

Im Plot ist diese Anordnung allerdings grundsätzlich verschieden. Die folgende Grafik verdeutlicht die Anachronien zwischen den einzelnen Sequenzen des Plots. Links sind dabei die Nummern der Sequenzen in Farbe (F) zu sehen (1,3,5 usw.). Rechts sind die Nummern der Schwarz-Weiß-Sequenzen (S/W) (2,4,6 usw.) nach ihrem chronologischen Auftreten im Plot. Dabei orientiert sich das erste Zeitverhältnis an T_0 , dem Beginn der Handlung des Plots. Dies ist die Sequenz, in der Leonard Teddy (John Edward Gammell) umbringt. Eine Inhaltsangabe der entsprechenden eingeteilten Zeit-Sequenzen (1-44) des Plots befindet sich im Anhang (vgl. Anhang I).

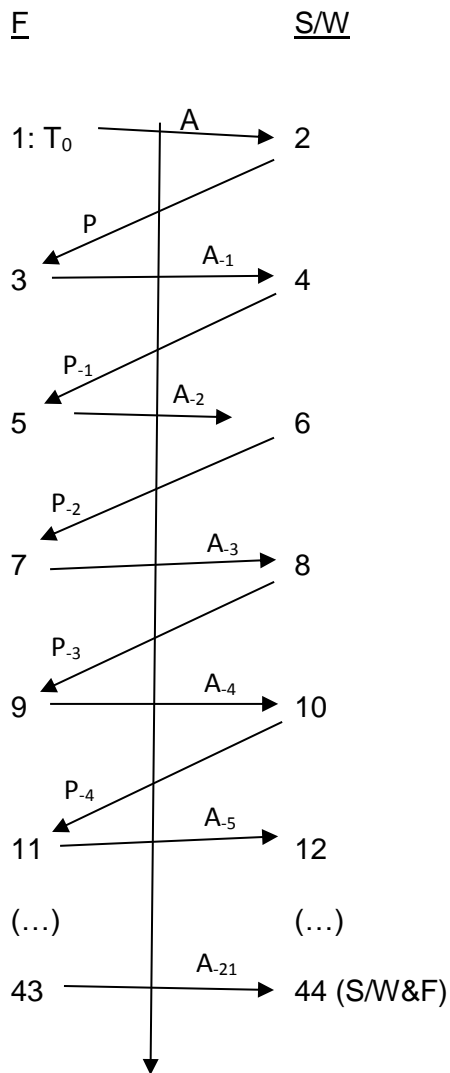


Abbildung 6: Darstellung der Anachronien in "Memento"

Der Plot beginnt mit dem eigentlichen Ende der Story. Die anschließende Sequenz zeigt den Anfang der Story. Demnach herrscht zwischen den Sequenzen 1 und 2 eine Anal-epse (A) mit der maximal möglichen Reichweite innerhalb der Handlung.

Sequenz Nummer 2 führt dagegen maximal möglich mit einer Prolepse (P) zu Sequenz Nummer 3. Diese 3. Sequenz geht also der bereits gezeigten 1. Sequenz zeitlich direkt voraus. Dieses Prinzip setzt sich im Plot dann auch so fort:

Die farbigen Sequenzen, die von der Zukunft aus in die Vergangenheit erzählt werden changieren mit den Schwarz-Weiß-Szenen, die zwar in die Zukunft erzählt werden, allerdings allesamt zeitlich vor den farbig gezeigten Sequenzen geschehen.

Zwar nehmen die Sprünge in die Zukunft (P_{-1} , P_{-2} usw.) und in die Vergangenheit (A_{-1} , A_{-2} usw.) gemessen an der ersten Prolepse bzw. Analepse kontinuierlich ab; beide Handlungsstränge holen sich zeitlich allerdings nie ein. Der Erzählstrang der Schwarz-Weiß-Erzählung, die sich größtenteils mit Sammy Jankis beschäftigt, kollidiert an deren Ende mit dem eigentlichen Anfang der Erzählung des farbigen Erzählstranges. Anders ausgedrückt: die Story wurde in zwei gleich große Teile aufgeteilt. Ein Teil wird chronologisch, der andere antichronologisch erzählt. Der Plot präsentiert immer abwechselnd eine Sequenz eines jeden Teils. Zwischen der 43. und 44. Sequenz des Plots müssten also zeitlich noch die farbigen Sequenzen folgen, die im Laufe der Handlung allerdings schon antichronologisch gezeigt wurden.

Für den Zuschauer ergeben sich daraus komplexe Aufgaben: Er muss es während der Rezeption schaffen, die zeitliche Komplexität richtig zuzuordnen. Er sollte verstehen, dass das Ende der eigentlichen Story am Anfang des Plots steht und die Farbsequenzen nicht chronologisch gezeigt werden. Zeitgleich muss er die Schwarz-Weiß-Sequenzen als vergangen (vor allen Farbsequenzen) einordnen. Wenn eine neue Sequenz beginnt, wird man dazu aufgefordert, sich an die letzte entsprechende Schwarz-Weiß- oder Farbsequenz zu erinnern, um die kommenden bzw. vergangenen Ereignisse und Zusammenhänge richtig zuordnen zu können. Man erfährt die Folgen der eigentlichen Taten vor den Taten selbst, womit das Prinzip der Kausalität ad absurdum geführt wird. Der Zuschauer wird dadurch in eine ähnliche Lage wie Leonard Shelby gebracht, der sich keine neuen Informationen merkt, da er an keine unmittelbare Vergangenheit anschließen kann.

Die Schwarz-Weiß-Bilder können den Hinweis liefern, dass es sich um Vergangenes handelt. Ansonsten gibt es keine Vermittlung zwischen den einzelnen Sequenzen. Der Zuschauer muss die Zusammenhänge selbst verstehen. Die einzelnen sichtbaren Cuts zwischen den Sequenzen können somit der narrativen Instanz zugeschrieben werden, die damit den Gedächtniszustand von Shelby imitiert bzw. das Verständnis für den Zuschauer erschwert.

Was die Zuordnung für den Zuschauer zusätzlich erschwert ist die Tatsache, dass es neben dem ständigen Zusammenspiel zwischen Prolepsen und Analepsen noch weitere

interne Analepsen (quasi Analepsen in einer Analepse) gibt, die in den Schwarz-Weiß-Szenen präsentiert werden. Während die entsprechenden Szenen schon vorzeitig sind, erweisen sich die darin enthaltenen Schilderungen Shelbys (die Geschichte von Sammy Jankis) als „Back Story“, also als Hintergrundgeschichte, die sich ereignete, bevor die eigentliche Handlung einsetzt.

Fazit: Durch die Auflösung der Handlung erhält der Zuschauer nach der geschilderten „Back Story“ um Sammy Jankis die Gewissheit über die bewusste Täuschung von Leonard Shelby. Durch die Umsetzung im Plot ist diese Gewissheit nicht mehr gegeben und wird eher von der individuellen Konstruktionsleistung eines Zuschauers abhängig gemacht. Dadurch wird die Unzuverlässigkeit durch die Anachronien im Plot bedingt, indem sie auch den Zustand des Protagonisten reflektieren.

4.1.2 Identitätsproblem der Hauptfiguren

Leonard Shelby zeigt sich zum Anfang der Handlung für den Zuschauer als einen, trotz seiner Krankheit, gut sortierten Menschen, der seinen Alltag mit Routine und Disziplin meistert. Immer wieder vergleicht er sich dabei mit Sammy Jankis, der dasselbe Leiden wie Leonard, allerdings kein System, gehabt habe. Die Geschichte mit Sammy Jankis passiert vor seinem eigenen Unfall und im Laufe der Handlung erzählt er den Menschen, denen er begegnet, immer wieder von Sammy. Vor allem Teddy, den er im Laufe der Handlung mehrmals trifft, kann die Geschichte laut eigener Aussage nicht mehr hören. Leonard begründet das Erzählen dieser Geschichte damit, dass andere seinen eigenen Zustand durch die Geschichte besser verstehen würden. Anfangs scheint Leonard seinen „Zustand“ im Griff zu haben. Wichtige Merkmale schreibt er sich auf den Körper. Seine Jackentaschen kategorisiert er systematisch. Von Personen, denen er begegnet, sowie seinem Aufenthaltsort, dem Hotel Discount Inn, oder seinem Wagen, macht er sich Polaroid-Fotos. Diese beschriftet er mit Informationen. Anfangs gibt er zu verstehen, wie wichtig es sei, der eigenen Handschrift zu trauen. Seine frühere Arbeit als Versicherungsermittler bzw. Sachverständiger helfe ihm nun beim täglichen Umgang mit Menschen. Damals habe er anhand der Gestik und Mimik der Menschen auf Lügen geschlossen. Heute helfe ihm das Beobachten der Gesprächspartner dabei, herauszufinden, ob er mit bestimmten Leuten zuvor schon einmal gesprochen habe. Zudem lebe er, „wie es Sammy nicht konnte“, indem er sich bestimmte Dinge durch Konditionierung

beigebracht habe. Dazu gehört zum Beispiel das tägliche Orientieren nach dem Aufwachen, indem er das Zimmer seines Aufenthaltes inspiziert und in die Schubladen sieht.

Sobald Shelby im Film allerdings mit Menschen in Kontakt kommt, wird seine defizitäre Situation sichtbar. So bricht er seine eigenen Prinzipien, da er sich diese nicht notiert, oder die Notiz selbst zu spät bemerkt. Er teilt dem Rezeptionist Burt mit, dass er den Leuten, mit denen er redet, lieber in die Augen schaut, statt mit diesen zu telefonieren. Trotzdem erzählt er dem Gesprächspartner am Telefon immer wieder vom Sammy Jankis, auch wenn er oft nicht einmal weiß, mit wem er spricht. Er wird erst misstrauisch, als er während des Telefonats das Tattoo „Never answer the phone“ auf seinem Arm entdeckt. Die Tatsache, keiner anderen Handschrift zu trauen, wird hinfällig, als er Natalies Anweisungen auf einem Zettel folgt. Wenn er sich nicht von anderen Handschriften verleiten lässt, vertraut er doch den subjektiven Wahrheiten, die ihm Mitmenschen vorgeben. Außerdem wird im Laufe der Handlung sichtbar, dass er den Tod seiner Frau noch nicht überwunden hat und diesen scheinbar auch nicht überwinden kann, da der Tod seiner Frau das Letzte ist, woran er sich erinnert. Natalie erklärt er dies mit den Worten: „How am I supposed to heal if I can't feel time?“

Er wird von Burt oder Natalie immer wieder an seine Frau erinnert, wenn sie ihn nach seiner letzten Erinnerung fragen. Zusätzlich dazu schwelgt er selbst allerdings in seinen Erinnerungen, indem er Andenken an seine Frau, wie einen Kamm oder ein Buch, aufgehoben hat und damit immer wieder Flashbacks provoziert. So verteilt er die Andenken auf dem Bett, als er eine Nacht mit einer Prostituierten verbringt. Als er die Gegenstände in der Nacht verbrennt, geht er davon aus, schon eine Menge ihrer Gegenstände vernichtet zu haben. Shelby drückt dies mit den Worten „I can't remember to forget you“ aus. Dass ihn sein Zustand nicht nur aufgrund seiner Frau verzweifeln lässt, wird sichtbar, als er mit dem Police Officer telefoniert und ihm seine Gefühlswelt offenbart.

„No Officer, but with my condition, you don't know anything. You feel angry, guilty, you don't know why. You could do something terrible and not have the faintest idea ten minutes later.“

Als Teddy mit Leonard über die Sinnlosigkeit seiner Rache (da er sich an diese nicht erinnern wird) spricht, wird außerdem die Uneinsichtigkeit von Shelby spürbar:

- Teddy: „What difference does it make whether he was your guy or not?“ (ob der Ermordete wirklich der Mörder seiner Frau war, Anm.)
- Leonard: „It makes all the difference.“
- Teddy: „Why? You’re never going to know.“
- Leonard: „Yes, I will.“
- Teddy: „No, you won’t.“
- Leonard: „Somehow, I’ll know!“
- Teddy: „You won’t remember!“
- Leonard: „When it’s done, I’ll know! It’ll be different!“

Durch seinen Zustand wird er zu einer Geisel seines eigenen Instinktes, indem er Bestimmtes als garantiert ansieht. So duscht er, als er in einem eigentlich fremden Badezimmer ist. Er nimmt sich die Jacke und das Auto eines ermordeten Mannes und begründet den Besitz später mit der guten Bezahlung in seinem früheren Job. Für die „erste“ Form der Unzuverlässigkeit kann Shelby also nichts, diese ist unbewusst. In Sequenz 44 erfährt der Zuschauer dann von der bewussten Form von Shelbys Unzuverlässigkeit. Als er mit Teddys Version der Wahrheit konfrontiert wird, verdrängt und projiziert Leonard dies, indem er Inhalte fälscht. Er notiert sich, Teddys Lügen nicht zu glauben. Sein Kennzeichen wird für ihn zum Hinweis auf den für ihn lebendigen Mörder seiner Frau werden. Das Bild des fälschlich ermordeten Jimmy Grantz verbrennt er und verleugnet so seine Taten und täuscht sich durch das Wissen über seinen Zustand also gezielt.

Als Hauptfigur der Schwarz-Weiß-Geschichte kann Samuel R. Jankis angesehen werden. Er ist laut Leonard 58 Jahre alt und Steuerberater kurz vor dem Ruhestand, als er und seine Frau in einen Autounfall verwickelt wurden. Durch den Unfall sei sein Gehirn beschädigt und sein Kurzzeitgedächtnis damit ausgeschaltet worden. Nachdem er nicht auf die Konditionierung anschlägt, vermutet der damals zuständige Versicherungsermittler Shelby einen psychologischen Grund für Jankis’ Leiden. Dies wiederum veranlasst Jankis’ Frau zu einem Test. Sie fordert ihren Mann dazu auf, ihr mehrere Injektionen von Insulin zu geben. Entgegen ihrer Hoffnungen fällt diesem die Häufung nicht auf und so brachte er seine Frau um. Teddys Annahme, die Geschichte von Jankis sei eigentlich Leonards eigene, wird durch die auffälligen Parallelen beider Geschichten gestützt: Beide hatten einen Unfall. Beide verloren dabei die Fähigkeit, neue Informationen aufzunehmen. Beide konnten erlernte Dinge vor dem Unfall jedoch weiterhin ausüben. Laut Teddy sei der echte Sammy Jankis ein Betrüger gewesen und Leonard habe ihn damals entlarvt. Seine Version der Geschichte wäre damit lediglich eine Projektion der eigenen

traumatischen Ereignisse, die er durch die Konstruktion einer eigenen Geschichte von sich abspaltete. Auch ohne diese Annahme, die auch dadurch gestützt wird, dass Leonard den ermordeten Jimmy Grantz „Sammy“ zu ihm sagen hört, lässt sich festhalten, dass die Schicksale von Shelby und Jankis (sofern dieser in der Form existiert) eng verbunden sind.

Fazit: Für die durch den Gedächtnisverlust bedingte Unzuverlässigkeit kann Shelby nicht verantwortlich gemacht werden. Neben dieser Form der unbewussten Unzuverlässigkeit, handelt er bewusst unzuverlässig, als er Fakten bewusst fälscht. Dies geschieht durch die Aussagen des Voice-over-Erzählers im Rahmen der Auflösung (siehe auch Kapitel 4.2 und 4.3.2). Da Figur und Voice-over in einer Szene allerdings über den gleichen Wissensstand verfügen, trifft dies auch auf die Figur zu. Durch die Parallelen und Thesen von Teddy gibt es zum Ende des Plots immer mehr Parallelen und Redundanzen zwischen Leonard und Sammy Jankis, ohne dass am Ende jedoch eine objektive Wahrheit feststeht.

4.1.3 Rolle der Nebenfiguren

John Edward Gammell (Teddy): Für den Zuschauer ist seine Rolle im Plot lange nicht zu durchschauen, da er zum Anfang der Handlung umgebracht wird. Der Zuschauer geht hinsichtlich Leonards Ermittlungen davon aus, dass Teddy der Mörder seiner Frau ist. Dies wird auch dadurch erzeugt, dass Teddy eigentlich John Edward Gammell heißt und damit in das Profil des gesuchten „John G.“ passt. Außerdem lässt er sich von Leonard gezielt Teddy nennen, damit ihn dieser anfangs nicht als John G. identifiziert, was letztlich aber doch passiert. Am Ende des Plots erfährt der Zuschauer von Teddys Gegen-darstellung der Ereignisse. Dabei agiert Teddy prinzipiell wie ein Freund von Leonard. Einerseits versucht er diesen zu warnen, indem er ihn auf die fragwürdigen Motive Natalies hinweist, oder Shelby nach dem Diebstahl von Jimmy Grantz' Wagen dazu auffordert, die Stadt zu verlassen. Dabei gibt er sich allerdings als Polizeispitzel aus und erzählt Leonard, ein Polizist sei hinter ihm her, der ihn suche und im Hotel angerufen habe. Dabei war er es selbst, der mit Leonard anfangs telefonierte. Wird durch die Chronologie der Story deutlich, dass Teddy Leonard wohlgesonnen gegenübersteht, so muss der Zuschauer des Plots sich diese Überzeugung erst konstruieren, was durch die Not-lügen (falscher Name, beide würden sich nicht kennen, ein Cop sei hinter Leonard her etc.) erschwert wird. Sollte Teddys Behauptung, er sei ein Police Officer, stimmen, so

würde dieser korrupt agieren. Zusammen mit Leonard zwingt er den gefesselten Dodd zur Flucht und hilft ihm bei der Suche nach John G., obwohl beide diesen (laut Teddy) bereits vor einem Jahr umgebracht haben. Dabei scheint er Leonards Zustand auch zu seinen Zwecken auszunutzen. So war er es, der den Drogendeal zwischen Jimmy Grantz und ihm selbst einfädelt, schließlich aber Leonard vorschickte und diesen umbringen ließ. Auch als er nach dem Mord an den Tatort kommt und Leonard ihn fragt, ob sich beide kennen würden, antwortet Teddy zunächst: „No, don't worry, I'm a cop.“ Dabei reagiert Teddy oft äußerst gelassen auf Leonards Zustand und macht sogar Witze darüber. „You called me. You wanted my help. You know, Lenny, I've had more rewarding friendships than this one. Although I do get to keep using the same jokes.“ Er kann im Hinblick auf die Unzuverlässigkeit Leonards (hinsichtlich seiner Frau und Jankis, nicht seiner Krankheit) als Reflektor angesehen werden, indem er Leonard mit seiner geschilderten Version provoziert und damit einen Großteil der Handlung (Treffen mit Natalie, Dodd etc.) ins Rollen bringt, schließlich aber auch seinen eigenen Tod damit besiegelt.

Natalie: Ihre Rolle in der Handlung ist ambivalent zu beurteilen. Leonard trifft sie als Bedienung in Ferdy's Bar an. Diese hat von ihrem zu diesem Zeitpunkt getöteten Freund Jimmy Grantz schon von Leonard und dessen Zustand gehört. Als Leonard von seinem Zustand spricht und ihr nicht sagen kann, warum er überhaupt zur Bar kam (und das Auto und die Kleidung von Grantz hat), testet Natalie ihn, indem sie ihn in einen Trinkbecher spucken lässt, den sie später Leonard serviert. Als er von seiner toten Frau erzählt, fängt Natalie an, Mitleid zu haben. Trotzdem benutzt sie Leonard später dafür, Dodd aus dem Weg zu räumen. Dafür provoziert sie Leonard, indem sie seine Frau beschimpft, bis dieser sie schlägt. Nachdem sich dieser die Geschehnisse nicht merken kann, erzählt sie ihm, Dodd habe sie so zugesetzt. Weiterhin lässt sie ihn in dem Glauben, dass Leonards gestohlener Wagen sein eigener, statt der von Jimmy Grantz ist. Einerseits also zeigt sie sich als skrupellos und moralisch mehr als fragwürdig, indem sie auch die Drogendeals von Jimmy Grantz deckt. Andererseits zeigt sie auch Mitleid mit Leonard und verbringt mit diesem eine Nacht, nachdem er Dodd abfertigt. Einerseits zeigt sie sich fasziniert von Leonard und dessen Zustand und bemerkt: „Wir sind beide Überlebende“, andererseits empfindet sie dessen Tattoos als abartig und macht sich über dessen Zustand auch lustig, indem sie sagt, er vertausche das Wäscheverzeichnis mit der Einkaufsliste und esse seine Unterhosen zum Frühstück. Letztlich lässt sie Leonards tätowiertes Kennzeichen überprüfen, was diesen schlussendlich auf Teddy als Mörder seiner Frau bringt. Dem Zuschauer macht sie es, besonders durch die komplexe Anordnung im Plot, schwer, sie und ihre Motive zu durchschauen.

Burt: Der Rezeptionist, der für die eigentliche Handlung keine größere Rolle spielt, beteiligt sich an der Unzuverlässigkeit, die vom Protagonisten ausgeht. So hat Leonard laut dessen Aussage schon mehrmals mit diesem gesprochen; dennoch lässt er sich immer wieder von Shelby seinen Zustand erklären.

Leonard: „That’s the thing. I have this condition.“ Burt:
„Condition?“ (...) Leonard: „I’ve told you this before haven’t
I?“ Burt: „I don’t mean to mess with you. It’s just so weird.
You don’t remember me at all, and we talked a bunch of
times.“

Zudem offenbart er Leonard später, dass er ihm zwei Hotelzimmer vermietete, um doppelt abzukassieren, was Leonard allerdings mit Humor aufnimmt. Laut Teddy spielt Burt auch eine Rolle im Drogendeal mit Jimmy Grantz. Indem er diesen anruft, da Leonard Fotos vom Discount Inn gemacht hat. Daher erfahren Grantz (und auch Natalie) erstmals von Leonards Zustand.

Fazit: Die Nebenfiguren reflektieren bewusst die Unzuverlässigkeit, da sie gegenüber Leonard einen Wissensvorsprung besitzen, den sie auf verschiedenste Art und Weise zu ihren Gunsten ausnutzen.

4.2 Voice-over

Der Zuschauer wird bereits in der 2. Sequenz mit dem Voice-over-Erzähler des Films vertraut gemacht. In der ersten Schwarz-Weiß-Sequenz ist Leonard Shelby in einem Hotelzimmer zu sehen. Das Voice-Over kommentiert dabei dessen Gedanken. Dieses Mittel als Ausdruck der Gedanken findet sich auch in der 3. Sequenz wieder. „I’ve finally found him. How long have I been looking?“, als Leonard Teddy (fälschlicherweise) als Mörder seiner Frau identifiziert. In den Schwarz-Weiß-Sequenzen erfüllt das Voice-over eine Kommentier-Funktion, indem sie dem Anrufer am Telefon und dem Zuschauer den Alltag von Leonard Shelby und seine Konditionierung erläutert. So heißt es in der 4. Sequenz: „Nothing in the drawers, but you look anyway. Nothing except the Gideon Bible.“ Diese Voice-over als Ausdruck der erlernten Gedanken findet sich auch wieder, als er im Hotelzimmer von Dodd aufwacht. „Nothing in the drawers, but you look

anyway.“ Dann findet er in der Schublade allerdings eine Waffe, was andeutet, dass sein Alltag doch des Öfteren von seiner Routine abweicht. Mitunter sind die Aussagen des Voice-over kurz und dienen lediglich dazu, die oft diffusen Gedanken des Charakters darzustellen. „Need a weapon“ (als er in Dodds Hotelzimmer nach einer Waffe sucht). „What have I done?“ (nachdem er Jimmy Grantz umgebracht hat). „What the fuck am I doing? Chasing him! Fuck! He’s chasing me“ (auf der Flucht vor Dodd). Neben dieser Ausdrucksform seiner Gedanken, wenn Shelby in der Szene keinen Gesprächspartner hat, erfüllt das Voice-over neben dieser zusätzlichen Vermittlung von Leonards Zustand in den Schwarz-Weiß-Sequenzen auch eine Erzählfunktion, indem sie dem Anrufer und Zuschauer immer wieder die Geschichte von Sammy Jankis vermittelt und damit entsprechende Flashbacks provoziert. Das Voice-over ist eng mit den Gedanken und Erinnerungen der Figur Leonard Shelby verknüpft. Dies wird dem Zuschauer auch dementsprechend so markiert. Das Voice-over weiß nicht mehr als die Figur. Der Voice-over-Erzähler ist autodiegetisch, da der Erzähler auch gleichzeitig Protagonist der Handlung ist. Er ist außerdem intradiegetisch, da er Teil der erzählten Handlung ist.

Eine wichtige Rolle kommt dem Kommentar des Voice-over in Bezug auf den Handlungssprung zu. So ist es das Voice-over, das Leonards unzuverlässigen Charakter (neben seinem Zustand, der ihn unzuverlässig macht) am Ende des Plots (nach etwa 103 von 108 Minuten) offenbart. Für die Offenbarung dieser Form der Unzuverlässigkeit, die man im Gegensatz zu seinem Zustand als bewusst ansehen kann, ist das Voice-over für das Verständnis des Zuschauers unerlässlich. Weiteres im Kontext zur Auflösung ist im entsprechenden Kapitel zu finden.

Fazit: Bis zur finalen Auflösung von Leonards Unzuverlässigkeit hat das Voice-over lediglich einen kommentierenden und berichtenden Charakter, das die Geschichte aus der Vergangenheit oder Leonards Gedanken vermittelt und die somit schon offensichtliche Schwäche des Protagonisten katalysiert. Bis zu diesem Zeitpunkt wäre dieser Kommentar verzichtbar. Erst am Ende präsentiert sich der explizite Erzähler durch die Formulierung der Gedanken als bewusst unzuverlässig. Dadurch wird er zwar auch vom Bild und den Handlungen der Figur unterstützt, für die Darstellung der bewussten Unzuverlässigkeit ist das Voice-over im Film aber unerlässlich. Das Voice-over präsentiert sich zusammen mit der Auflösung am Ende des Plots, nach ca. 103 von 109 Minuten der Spielzeit als unzuverlässig. Erst am Ende können die Aussagen des Voice-over und damit auch des Protagonisten vom Zuschauer als bewusst unzuverlässig angesehen und die Handlung damit rekonstruiert werden.

4.3 Fokalisierung

Die bildlogische Fokalisierung im Film ist klar auf den Protagonisten Leonard Shelby fixiert, der die Fokalisierungsinstanz darstellt. Es wird also „durch ihn“ fokalisiert – er kommt in jeder Sequenz vor und es wird aus seiner Perspektive erzählt. Da man auch dessen Gedanken und Erinnerungen visualisiert sieht, ist die Fokalisierung damit äußerst subjektiv. Sobald das Bild die Ebene wechselt und beispielsweise Erinnerungen an Vergangenes visualisiert werden, wird dies dem Zuschauer entsprechend gekennzeichnet. So erinnert sich Leonard an seine Frau, wie sie in der Küche saß oder im Bett lag. Die Erinnerung wird dem Zuschauer dadurch gekennzeichnet, dass Leonard nach der Vorstellung mit geschlossenen Augen gezeigt oder durch „Trigger“ (Badezimmer) zu Flashbacks seiner eigenen Vergangenheit verleitet wird. Ansonsten ist Leonard in seinen visualisierten Erinnerungen stets selbst zu sehen. So sieht man ihn bei seiner ehemaligen Arbeit als Versicherungsermittler, bei Sammy Jankis zuhause, als Beobachter bei Jankis' Arztbesuchen und Tests, beim Überfall auf ihn und seine Frau oder bei einem Gespräch mit seiner Frau, als sie ein Buch liest. Lediglich als Sammys Frau ihren Mann testet und er sie damit schließlich umbringt, ist Leonard in der Szene selbst nicht anwesend. Der Zuschauer geht davon aus, dass es sich um eine Vorstellung des im Hotelzimmer sitzenden Leonard handelt. Erst durch das Ende des Plots könnte die Szene so interpretiert werden, dass Leonard insofern anwesend war, als dass er Jankis selbst gewesen ist. Einige Fokalisierungen sind unklar: So ist in der Sequenz, in der Leonard bei Natalie zuhause ist und Fernsehen schaut, für einen kurzen Moment eine Insulinspritze zu sehen. Da dieser kurze Einschnitt nicht in die eigentliche Szene passt, ist es unklar, ob es sich um eine falsche/richtige Erinnerung von Leonard handelt bzw. ob sich Leonard nur an Sammy Jankis erinnert, obwohl an der Hand in diesem Einschnitt der Ring von Leonard zu sehen ist. Relevant wird diese Szene erst am Schluss, als Teddy Leonard mit seiner Wahrheit konfrontiert. Als Teddy ihm sagt, dass seine, nicht Sammys Frau Diabetes hatte, sieht man eine Erinnerung Leonards, die zeigt, wie er seiner Frau Insulin spritzt. Nachdem Leonard jedoch für ihn festhält, dass seine Frau kein Diabetes hatte, sieht man, wie er seine Frau lediglich kneift. Weitere Nahrung erhält Teddys Theorie schließlich auch durch den Einsatz des subliminalen Bildes.

Die handlungslogische Fokalisierung ist dabei prinzipiell das Hauptthema des Films, da die Wissensvermittlung entscheidend ist. Prinzipiell weiß der Erzähler gleich viel wie die Figur. Damit liegt eine interne Fokalisierung vor. Damit ist auch der Zuschauer anfangs auf demselben Wissensstand wie die Figur. Durch den porträtierten Gedächtniszustand

der Hauptfigur (und des Erzählers) und den komplexen Handlungsstrang ändert sich die Fokalisierung jedoch fortlaufend und der Zuschauer weiß mehr, als es sich der Protagonist merken kann. Während eine einzelne Sequenz also stets intern fokalisiert ist, ändert sich das Verhältnis, da der Protagonist das Wissen von erlebten Geschehnissen von ihm (und dem Erzähler) wieder vergisst. Dieser Wechsel der Fokalisierungen wird auch durch die komplexe Plot-Struktur gefördert.

Fazit: Handlungslogisch liegt eine interne Fokalisierung vor, da der Erzähler und die Figur innerhalb einer Sequenz gleich viel wissen. Durch den Gedächtniszustand und die veränderte Plot-Struktur ändert sich das Verhältnis jedoch fortlaufend. Bildlogisch wird durch Leonard Shelby als Fokalisierungsinstanz fokalisiert. Für die erzählerische Unzuverlässigkeit ist dies allerdings nicht von Bedeutung, da nicht die fokalisierten Bilder (zumindest nicht explizit) lügen, sondern die bewusste Unzuverlässigkeit von der gezielten Täuschung des Protagonisten (durch Worte bzw. Taten) am Ende des Plots ausgeht.

4.3.1 Rolle der subliminalen Bilder

Eine Sonderrolle der schon erwähnten bildlogischen Fokalisierung nimmt ein subliminales Bild im Film ein, also ein „Insert“. Dabei wird ein einzelnes Bild von der narrativen Instanz kurzzeitig verändert. Die Veränderung ist allerdings unter der Schwelle der Wahrnehmung (daher subliminal) und damit für das menschliche Auge bei der Erstrezeption kaum wahrzunehmen. Eine Abbildung des subliminalen Bildes von „Memento“ befindet sich im Anhang (vgl. Anhang I.2).

Als Leonard Shelby Teddy das Ende der Sammy Jankis-Geschichte erzählt, berichtet er vom Zwischenfall von Jankis und seiner Frau und davon, wie dieser sie unbeabsichtigt ins Koma spritzt. Als Leonard schließlich erzählt, dass Jankis seitdem im Unwissen des Vorfalls in einem Heim lebt, sieht man Jankis entsprechend in einem Heim sitzend. Bevor die Szene jedoch zu Shelby im Hotelzimmer zurückkehrt, wird das Gesicht von Jankis im Rollstuhl kurzzeitig zum Gesicht von Shelby selbst. Im Zusammenhang mit den Anschuldigungen Teddys würde dies zu dessen These passen, dass es sich bei der Geschichte von Sammy Jankis größtenteils um Leonards eigene handelt.

Fazit: Zwar präsentiert der Film keine objektive Wahrheit, allerdings impliziert das subliminale Bild die These von Teddy, nach der die Geschichte von Jankis insofern Leonards eigene ist, als dass er selbst seine Frau, die an Diabetes erkrankt war, vergiftete.

4.3.2 Rolle der Auflösung

Das Wissen der Unzuverlässigkeit des Hauptcharakters hinsichtlich seines Zustandes erhält der Zuschauer früh im Film. Zusätzlich erwähnt Shelby sein Leiden mehrmals und durch die Anordnung der Handlung wird diese Unzuverlässigkeit auch mehr als explizit thematisiert. Damit könnte Shelby keine bewusste Unzuverlässigkeit unterstellt werden, da er für seinen Zustand nicht verantwortlich ist und lediglich eine Geisel seines eigenen Zustandes darstellt. In der Schluss-Szene des Plots wird allerdings auch eine bewusste Unzuverlässigkeit der Figur Leonard Shelby sichtbar. Diese manifestiert sich in den Bildern, die von der Figur geliefert werden, so wie den entsprechenden Gedanken des Voice-Over-Erzählers. So äußert sich der Erzähler nach den Anschuldigungen von Teddy, Leonard habe seine Frau vergiftet, die Polizeiakte geschwärzt und sein eigenes Rätsel erfunden, wie folgt:

„I'm not a killer. I'm just someone who wanted to make things right. Can I just let myself forget what you've (Teddy, Anm.) told me? Can I just let myself forget what you made me do? You think I just want another puzzle to solve? Another John G. to look for? You're a John G. So you can be my John G. Do I lie to myself to be happy? In your case, Teddy - yes, I will.“

In diesem Moment erfährt der Zuschauer also von der bewussten Unzuverlässigkeit des Leonard Shelby. Für die Auflösung der Handlung spielt die Auflösung der Unzuverlässigkeit allerdings keine Hauptrolle: Zwar kann der Zuschauer die Aussagen des Erzählers in der Nachbetrachtung nun anzweifeln; allerdings präsentieren sich auch alle anderen Figuren nicht als durchweg zuverlässig. Eine objektive Wahrheit wird durch die narrative Instanz oder einen Erzähler nicht vermittelt. Der Film präsentiert eine Aneinanderreihung von subjektiven Auffassungen. Der Zuschauer ist letztlich gezwungen, seine

eigene Version zu kreieren und diese eventuell durch eine erneute Rezeption (inkl. Wahrnehmung des subliminalen Bildes o.Ä.) zu stützen oder zu verändern.

Fazit: Nach der Auflösung der Unzuverlässigkeit kommt es zu keinem „Happy End“ oder einer Auflösung der Handlung, da Shelby anschließend zu einem Tattoo-Laden fährt und dadurch angedeutet wird, dass sich die Handlung bzw. das Leben von Leonard Shelby, wie in einer Schleife, ständig wiederholt. Durch die Struktur des Plots bedingt die Auflösung der Unzuverlässigkeit nicht die Auflösung der Handlung. Der „Sprung“ ist eher epistemologischer (erkenntnistheoretischer) Natur, da nicht der Plot an sich (Plot Twist), sondern die Erkenntnis des Zuschauers (Leonard Shelby lügt bewusst) springt.

5 Analyse „Fight Club“

5.1 Zeit- und Handlungsstruktur

5.1.1 Zeitlich aufgelöste Handlung

Für das Verständnis wird die Handlung des Filmes „Fight Club“ als Story wiedergegeben, statt durch die Nacherzählung des Plots. Die folgende Inhaltsangabe ist also chronologisch dargestellt. Eine Inhaltsangabe der eingeteilten Sequenzen befindet sich im Anhang (vgl. Anhang II.1).

Der namenlose Protagonist, der in den Credits nur „der Erzähler“ genannt wird, leidet seit Monaten an Schlaflosigkeit und fühlt sich bei seiner Arbeit als Rückrufkoordinator einer großen Autofirma nicht wirklich anwesend. Als er diesbezüglich einen Arzt aufsucht, will ihm dieser allerdings keine Tabletten verschreiben. Zudem verweist er ihn (eher willkürlich) auf eine Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs-Erkrankte, um Menschen mit wirklichem Leiden zu treffen. Der Erzähler begibt sich tatsächlich zu diesem und auch weiteren Treffen und kann durch deren Offenbarung von Trauer selbst loslassen und schließlich auch wieder schlafen. Dies ändert sich erst, als eine weitere Simulant, Marla Singer, bei den Treffen auftaucht, was einen Rückfall der Schlaflosigkeit des Erzählers zur Folge hat. Auf einer geschäftlichen Reise lernt er im Flugzeug den Seifenhersteller und Verkäufer Tyler Durden kennen. Als die Wohnung des Erzählers, aufgrund von Gasaustreten des Herdes, explodiert, ruft der Erzähler Durden an, dessen Nummer er im Flugzeug erhält. Nachdem sich beide treffen, lässt Tyler ihn in dessen verwahrloster Villa wohnen. Zuvor jedoch erfüllt der Erzähler Durden einen Gefallen, indem sich beide eine grundlose Schlägerei liefern. An den Wochenenden treffen sich beide mit weiteren gewaltbereiten Männern, was zur Institutionalisierung im Rahmen des „Fight Club“ führt. Während Tyler eine Affäre mit Marla Singer beginnt und zusammen mit dem Erzähler Seife herstellt, erzwingt der Erzähler eine Freistellung von seiner Arbeit, um sich den brutalen Kämpfen des Fight Clubs widmen zu können. Tyler verteilt den Mitgliedern der Vereinigung inzwischen „Hausaufgaben“, die immer radikaler werden. Während sich diese zunächst auf Sabotage und Beschädigungen von Fahrzeugen beschränken, wandelt sich der „Fight Club“ allmählich zum „Project Mayhem“, einem quasi terroristischen Netzwerk, das Menschen bedroht und Gebäude anzündet. Bei einer Autofahrt von Tyler und dem Erzähler gibt Tyler schließlich zu, die Wohnung des

Erzählers gesprengt zu haben. Nachdem Tyler einen Autounfall provoziert, verschwindet er spurlos. Der Erzähler will ihn schließlich aufsuchen, nachdem Bob, eines der Mitglieder der Vereinigung, bei einer „Hausaufgabe“ von der Polizei erschossen wird. Bei der Suche erfährt der Erzähler von einem Mitglied, wie auch von Marla Singer, dass Tyler Durden in Wirklichkeit er selbst ist und es sich bei dessen Fantasie von Tyler um eine fantasierte Projektion seiner Wünsche handelt. Als der Erzähler schließlich von den Plänen seines Alter Egos, zahlreiche Kreditunternehmen zu sprengen, erfährt, stellt er sich als Anführer des Mayhem-Projektes der Polizei. Diese sympathisieren allerdings ebenso mit dem Projekt, weshalb der Erzähler selbst in eines der Gebäude, das gesprengt werden soll, eindringt. Er kann den Sprengsatz letztlich entschärfen. Schließlich wird er im oberen Stockwerk des Gebäudes vom Alter Ego Tyler Durden mit einer Waffe bedroht. Letztlich erkennt er durch die finale Einsicht seines Zustandes, dass sich die Waffe eigentlich in seiner Hand befindet. Er schießt sich selbst in die Wange und bewirkt so das Verschwinden (der Fantasie) von Tyler Durden. Am Ende sieht er zusammen mit Marla Singer zu, wie zahlreiche Hochhäuser vor ihren Augen explodieren.

Die Zeitverhältnisse des Plots sind auch hier mit P (Prolepse) und A (Analepse) dargestellt. T_0 , der Anfang des Plots, repräsentiert dabei das allmähliche Ende der eigentlichen Story. Dabei sitzen der Erzähler und Tyler Durden (noch als zwei verschiedene Figuren vorgestellt) im oberen Stockwerk des Gebäudes, während Tyler den Erzähler mit einer Waffe bedroht, ehe die Handlung durch die Erläuterungen um Marla Singer und die Selbsthilfegruppen unterbrochen wird. Eine Inhaltsangabe der entsprechenden eingeteilten Zeit-Sequenzen (1-5) des Plots befindet sich im Anhang (vgl. Anhang II).

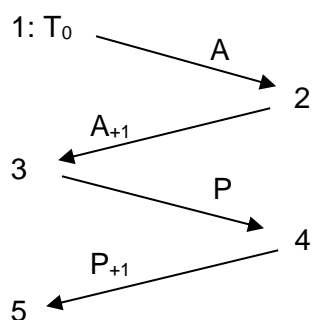


Abbildung 7: Darstellung der Anachronien in "Fight Club"

Nach dem Einsetzen des Plots kurz vor dem eigentlichen Ende der Story wird die Handlung in die Vergangenheit mit einer Analepse (A) bis zu dem Punkt verlagert, an dem der Erzähler in der Selbsthilfegruppe auf Bob trifft.

Dies wird zuvor mit den Worten des Voice-over-Erzählers „Somehow, I realize all of this, the gun, the bombs, the revolution has got something to do with a girl named Marla Singer“ eingeleitet.

Um den Besuch bei den Selbsthilfegruppen zu erläutern, führt die anschließende Sequenz noch weiter in die Vergangenheit (A_{+1}), um die Schlaflosigkeit des Erzählers, die zu dem Arztbesuch und schließlich zum Aufsuchen der Selbsthilfegruppen führte, aufzugreifen. Dies wird mit den Worten „No, wait. Back up. Let me start earlier“ (Voice-over) eingeleitet.

Nachdem die Vergangenheit ab dem Zeitpunkt der Schlaflosigkeit geschildert wird, führt die Erzählung wieder zur Selbsthilfegruppe zurück. Von dort an wird die Erzählung wieder in die Zukunft, zum Plotbeginn (T_0) hin erzählt. Durch den Sprung von Sequenz 4 zu 5 wird T_0 wieder erreicht, was mit den Worten „I think this is about were we came in“ kommentiert wird. In der letzten Sequenz wird die Erzählung nun ab dem Punkt fortgesetzt, mit dem die Handlung am Anfang eröffnet und schließlich unterbrochen wurde.

Da sich die zeitlichen Ereignisse wieder einholen, kann der Zuschauer dem durch die sich überlappenden Ereignisse und den Anweisungen des Voice-over folgen.

Generell zeichnet sich die Handlung durch viele kleine Zeitsprünge, also Ellipsen, aus, die das allgemeine Erzähltempo erhöhen und den Eindruck vermitteln, der Voice-over-Erzähler würde für ihn relevante Teile einer Geschichte erzählen. So springt die Handlung durch Cuts vom Bett des Erzählers (Schlaflosigkeit) zur Arbeit und von dort an in die Selbsthilfegruppen. Die Vergangenheit wird so grob umrissen, ehe die Handlung ab dem Treffen mit Tyler Durden wieder detaillierter beschrieben wird.

Die Unzuverlässigkeit des Voice-over-Erzählers wird dabei durch die Zeitsprünge eingeraht. Da dem Zuschauer zum Anfang zwei verschiedene Figuren vorgestellt werden, bildet dies für den Rest der Handlung (bis zur Auflösung) seine Grundannahme.

Allerdings bedingen die Anachronien die erzählerische Unzuverlässigkeit nicht: Auch ohne den Sprung in medias res zu Beginn würde der Zuschauer mit Tyler Durden konfrontiert werden und diesen als eigenständigen Charakter ansehen. Eine chronologische Darstellung würde zuerst die Vorgeschichte erläutern.

Die Form der Einleitung hat also eher dramaturgische (wie kommt der Erzähler in diese Situation?) Gründe; katalysiert allenfalls den Eindruck der zwei verschiedenen Persönlichkeiten. Auffällig ist an den Anachronien eher die entsprechende Markierung des Voice-over-Erzählers, der damit quasi eine Art Regiefunktion innehat und für ihn relevante Punkte einer Geschichte schildert, wie die vielen Ortswechsel und kleinere Rückblenden andeuten.

Fazit: Der Plot präsentiert einen Start in medias res, kurz vor dem eigentlichen Finale. Schließlich gibt es eine umfassende Analepse und eine weitere, die noch weiter in die Vergangenheit führt, eher mit einer Prolepse wieder zu T_0 und durch eine weitere darüber hinaus erzählt wird. Es gibt viele kleinere Sprünge in die Vergangenheit und auch Ellipsen, die das Erzähltempo erhöhen. Die erzählerische Unzuverlässigkeit wird durch die Dissonanzen allerdings nicht bedingt.

5.1.2 Identitätsproblem der Hauptfiguren

Der zunächst namenlose Protagonist, der im Abspann nur „der Erzähler“ genannt wird, präsentiert sich zum Anfang der Erzählung mit Schlaflosigkeit, was ihm seinen Alltag bei seiner Arbeit als Rückrufkoordinator eines großen Automobilkonzerns surreal erscheinen lässt. Folglich sucht er einen Doktor auf, der ihm anstatt Tabletten allerdings Sport und natürlichen Schlaf empfiehlt und eher willkürlich auf die Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs-Erkrankte verweist, damit der Erzähler wirkliches Leiden sieht. Die psychische Komponente des Zustandes wird sichtbar, als dieser wirklich am Treffen teilnimmt. Durch die Offenbarung der Fremden kann der laut Marla Singer emotional Erkrankte loslassen. Demnach sucht er auch Treffen für Patienten mit Tuberkulose, Blutparasiten etc. auf. Schon dort nimmt er verschiedene Identitäten an (Cornelius, Lenny, Rupert, Travis), um nicht erkannt zu werden. Auch als Marla Singer auftaucht und durch ihr Simulieren („her lie reflected my lie“) seinen Zustand verschlechtert, verrät er ihr seinen echten Namen zunächst nicht. Der Erzähler zeigt sich anfangs als Konsum-Süchtiger, was durch eine Obsession für IKEA-Inventar verdeutlicht wird. „Like everyone else, I had become a slave to the IKEA nesting instinct.“ Als sein Koffer am Flughafen beschlagnahmt wird, wird seine Leidenschaft für Marken deutlich. „I had everything in that suitcase. My CK shirts. My DKNY shoes. My AX ties.“ Auch als dessen Wohnung explodiert, bestätigt sich dessen Konsumdenken. „I had it all. I had a stereo that was very decent, a wardrobe that

was getting very respectable. I was close to being complete.“ Dabei erfährt man, dass dessen Vater ihn und die Mutter verließ, als er sechs Jahre alt war und er neu heiratete. Als seine Wohnung explodiert ist, ruft er zuerst Marla Singer, dann Tyler Durden an. Wirkliche Freunde besitzt er also nicht, außer die „single-serving friends“, die er zwischen Start und Landung in den Flugzeugen kennen lernt, wo sich sein Leben hauptsächlich abspielt. Diese Verhaltensweisen, wie auch der Fakt, dass der Erzähler anfangs nicht raucht, ändern sich zusammen mit dem Erscheinen von Tyler Durden. Zum Ende hin wird klar, dass er selbst Durden ist und dessen Projektion ein Ideal der Wünsche darstellt. Der Erzähler wird also im Laufe der Handlung selbst immer mehr so, wie es Tyler Durden ist: er raucht, vermisst in dessen verwahrloster Villa den Fernseher nicht mehr; gewöhnt sich an den warmen Kühlschrank. Er vernachlässigt seine Arbeit bis zu dem Punkt, an dem er sich selbst verletzt, brutal zustellt und dies dann auf seinen Chef schiebt. Nachdem er diesen zuvor schon erpresst hatte, erwirkt er damit letztlich seine Freistellung. Seinem Leben widmet er immer mehr dem Fight Club und dem von Tyler vorgelebten Ideal. Am Ende streckt er eines der Mitglieder, „Angel Face“, bei einem Kampf brutal nieder. Erst am Ende, nachdem Tyler einen Autounfall provoziert, dessen Methoden im Rahmen des Mayhem-Projektes immer brutaler werden und die Finanzgebäude der Stadt gesprengt werden sollen, kommt er allmählich zur Vernunft. Dies geht mit seinem Geständnis gegenüber der Polizei, einer Warnung Marlas und der letztlichen Einsicht, er selbst sei für Tylers Taten verantwortlich, einher.

Die Hauptfigur ist dabei nicht bewusst unzuverlässig, da er erst am Ende von einem Mitglied der Vereinigung und letztlich von Marla bestätigt bekommt, dass er selbst Tyler Durden ist. Erst dann wird eine gedankliche Rekonstruktion dargestellt, durch die sich der Erzähler als zuvor fantasierte Figur Tyler Durden wiedererkennt. Die Figur täuscht also nicht vorsätzlich, sondern wird vom eigenen schizophrenen Zustand und der Fantasiefigur Tyler Durden getäuscht. Alle Instanzen des Filmes, also Tyler Durden (Fantasie), Marla Singer, Bob, die Mitglieder des Fight Clubs bzw. Project Mayhem, sowie der Voice-over-Erzähler, der als zukünftiger Tyler Durden bezeichnet werden kann, wissen damit mehr, als der Erzähler zu Beginn. Der Fight Club und Project Mayhem stellen durch deren Regeln, die Anonymität der Mitglieder voraussetzt, einen Schleier für Tyler Durdens Identität dar, der sich dadurch vor der eigenen Existenz tarnt.

Auch Tyler Durden (die Fantasie) entwickelt sich im Laufe der Handlung und zeigt sich als immer radikaler. Während er sich anfangs lediglich als unkonventionell darstellt, „I say stop being perfect, I say let's evolve, let the chips fall where they may“ entwickelt er

sich zum Ende zu einem Anführer eines terroristischen Netzwerkes, der für seine Ziele politische Gegner gewaltsam verschweigen oder Gebäude anzünden lässt. Dabei wird der Nachtmensch Durden als Person mit vielen Tätigkeiten beschrieben: So agiert er als Filmvorführer, der die Projektoren der Filmrollen wechselt, dabei aber auch das Bild manipuliert. Als Kellner in einem Luxus-Hotel verunreinigt er das Essen der Gäste. Erstmals ist er im Flughafen bzw. im Flugzeug zu sehen und unterhält sich dort scheinbar mit dem Erzähler. Seine unorthodoxen Ansichten werden schnell klar, als er beispielsweise die These anführt, die Sauerstoffmasken im Flugzeug seien dazu da, die Passagiere in einen euphorisierten Zustand zu versetzen. Neben den schon erwähnten Tätigkeiten stellt er sich als Seifenhersteller- und Verkäufer vor, der die nötigen Zutaten für die Herstellung entwendet. Auch sonst zeigt er sich als moralisch skrupellos, als er am Flughafen einen Sportwagen stiehlt. Seine Äußerungen hinsichtlich des menschlichen Konsumverhaltens stellen einen Gegenpol zum Leben des Erzählers (am Anfang) dar. „The things you own end up owning you.“ Dies wird auch durch folgendes Zitat erkennbar:

„We're consumers. We are by-products of a lifestyle obsession. Murder, crime, poverty, these things don't concern me. What concerns me are celebrity magazines, television with 500 channels, some guy's name on my underwear.“

Sein Lebensstil passt sich seiner Einstellung an: Er lebt in einer abgelegenen Villa ohne Strom. Außerdem sagte er, bei einem Kampf würde er gern gegen dessen Vater kämpfen. Da sein Vater das College nicht besuchte, habe er dies von seinem Sohn verlangt. Danach habe er von ihm gefordert, sich einen Job zu suchen. In dieser Hinsicht stimmen die Erfahrungen mit dem Vater des Erzählers überein. Nachdem er als Anführer des „Project Mayhem“ eine Armee ausbilden lässt, die Werbeplakate, Autos, Schlagzeilen manipulieren bzw. sabotieren und einen Elektronik-Laden sprengen, verschwindet er nach einem selbst verursachten Autounfall mit dem Erzähler im Wagen. Während der Fahrt bekennt er sich zur Explosion der Wohnung des Erzählers. Er taucht erst in einem Hotelzimmer wieder auf, als der Erzähler die Wahrheit über seine Identität erfährt. Letztlich verschwindet er durch die finale Einsicht des Erzählers.

Fazit: Als der Erzähler Tyler Durden kennen lernt, stellen diese hinsichtlich ihrer Einstellungen komplette Gegensätze dar. Im Laufe der Handlung nähert sich der Erzähler dem Ideal Tyler Durden allerdings immer mehr an. Als er schließlich erfährt, dass er

selbst dieser ist und von den Plänen seines Alter Egos erfährt, entscheidet er sich schließlich zur bewussten Abspaltung seiner schizoiden Fantasie. Der Protagonist ist unbewusst unzuverlässig, da er selbst von seiner Täuschung am Ende der Handlung zusammen mit dem Zuschauer überrascht wird. Im Gegensatz zu den Nebenfiguren, dem Voice-over-Erzähler und selbst der Fantasiefigur Tyler Durden befindet er sich in einem Wissensrückstand.

5.1.3 Rolle der Nebenfiguren

Marla Singer: Sie taucht erstmals in den Selbsthilfegruppen des Protagonisten auf und verschlechtert durch ihr Simulieren seinen Zustand. Sie selbst begründet das Besuchen der Gruppen damit, dass diese billiger als ein Film sind und es kostenlosen Kaffee gibt. Dabei taucht sie sogar bei der Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs auf. Laut dem Erzähler beinhaltet ihre Philosophie, dass sie in jeder Sekunde sterben könnte, die Tragödie dabei jedoch ist, dass sie es nicht tut. Da sie die Person ist, die Tylers verschiedene Zustände am besten kennt, gerät sie am Ende selbst in Gefahr. Da Tyler ihr attestiert, sie würde zu viel wissen, warnt der Erzähler sie später vor einer möglichen Gefahr. Dabei ist auch sie es, die dem Erzähler endgültig bestätigt, dass er selbst Tyler Durden ist und verweist dabei auf dessen ständig wechselnde Einstellungen, die bisher auf zwei verschiedene Persönlichkeiten verteilt wurden.

Robert Paulsen: Er wird im Rahmen der Selbsthilfegruppe als Bob vorgestellt. Er war laut dem Erzähler Bodybuilding Champion, der süchtig nach Steroiden wurde, nun bankrott und geschieden lebt, während dessen Kinder nichts mehr von ihm wissen wollen. Er erfüllt im Laufe der Handlung eine wichtige Rolle. Er ist neben Marla Singer der einzige, der den Erzähler von den Selbsthilfegruppen, sowie vom Fight Club/Project Mayhem kennt. In der Selbsthilfegruppe ist er zunächst der erste Gesprächspartner des Erzählers und löst dessen innere Blockaden kurzzeitig. Später begegnet er diesem und bekennt sich zum Fight Club und Tyler Durden. Seine Rolle im „Project Mayhem“ kostet ihm schließlich das Leben, als er bei einer Operation der Bande von einem Polizisten erschossen wird. Dessen Tod ist schließlich der Ausgangspunkt für die Suche des Erzählers nach Tyler Durden, die schließlich bei ihm selbst endet.

Die sonstigen auftretenden Figuren spielen für die Handlung an sich keine tragende Rolle und werden auch nicht ausführlich vorgestellt. Generell werden alle auftretenden Figuren ab dem Auftreten von Tyler Durden unzuverlässig, da sie dessen alleinige Existenz neben dem Erzähler nicht negieren. So wendet sich der Besitzer der Bar, in welcher der Fight Club ausgetragen wird, bei seinem Anliegen direkt an Tyler, statt an den Erzähler, obwohl dieser gar nicht existiert. Dies kann allerdings eher auf die Vorstellung des Protagonisten, statt auf eine wirkliche Unzuverlässigkeit der Nebenfiguren zurückgeführt werden. Während die Mitglieder dem Erzähler noch keine Details bezüglich Tyler Durden sagen wollen, da sie sich auf die Anonymität des Fight Clubs bzw. Project Mayhems berufen, ist es später doch ein Anhänger der Vereinigung, der dem Erzähler den entscheidenden Hinweis liefert.

Fazit: Die Nebenfiguren sind unbewusst unzuverlässig, da sie den Erzähler in keiner Situation gezielt anlügen. Durch den Fight Club sind sie zur Anonymität verpflichtet. Wenn sie mit Tyler Durden reden, kann dies auf die Vorstellung des Erzählers zurückgeführt werden. Später sind es Marla Singer und ein Mitglied der Vereinigung, die dem Erzähler schließlich die Wahrheit offenbaren.

5.2 Voice-over

Der Zuschauer wird bereits ganz am Anfang des Filmes mit der Voice-over-Stimme vertraut. Dabei kann dieser schnell einen Transfer von der Stimme zur Hauptfigur, dem Erzähler, herstellen und ist so ein autodiegetischer Erzähler, da er in seiner eigenen Handlung (wenn auch zu einer anderen Zeit) die Hauptfigur ist.. Der Voice-over-Erzähler berichtet von Anfang an in der Vergangenheitsform und macht damit deutlich, dass sich die erzählte Handlung in der Vergangenheit abspielte, also abgeschlossen ist bzw. er (der Voice-over-Erzähler) den Ausgang der erzählten Geschichte bereits kennt. Eröffnet wird dies mit den Worten „People were always asking me, did I know Tyler Durden.“ Dabei versorgt die Stimme den Zuschauer nicht nur mit zusätzlichen Informationen oder Gedanken, sondern fungiert quasi als Regie. Anfangs weist sie kurz auf die Vorgeschichte der Szene hin, die für den Zuschauer sonst erst im Nachhinein zu verstehen ist. Wie bereits in Kapitel 4.1 erwähnt, markiert die Stimme dabei die zeitlichen Übergänge („Back up, let me start earlier“) und kündigt so die gezeigten Flashbacks an. Gerade als die Vorgeschichte erläutert wird, ist es eher die erzählende Stimme, die statt den Worten

der Figur in den Fokus gerät. Dies hält auch an, indem die Stimme die eigentliche Hauptfigur und dessen Leidenschaft für Möbel etc. vorstellt und über dessen Beruf als Rückrufkoordinator und sein Leben an Flughäfen berichtet. Somit ist anfangs noch davon auszugehen, dass sich Erzähler und Figur decken. Je mehr Tyler Durden als Figur mit dem Erzähler in Erscheinung tritt, desto dezenter werden auch die Kommentare der Stimme. Immer noch wird jedoch klar, dass der Voice-over-Erzähler ein Wissen besitzt, das den handelnden Figuren und damit auch den Zuschauern übergeordnet sein muss. Der Ankündigung „Let me tell you a little bit about Tyler Durden“ folgt die Szene, in der der Erzähler das Vorleben von Tyler Durden erläutert. Das „you“ kann dabei als eine Metalepse, also als ein Durchbrechen einer kommunikativen Ebene angesehen werden, da mit dem „you“ offensichtlich die Zuschauer gemeint sind. Im Anschluss durchbrechen auch der Erzähler und Tyler die „vierte Wand“, indem sie mit dem Zuschauer direkt bzw. in die Kamera sprechen.

Nachdem die Stimme bekennt „After Fight Club, everything else in your life gets the volume turned down“ ist der Chef des Erzählers mit leiser Stimme zu hören. Die Anweisungen der Stimme sind also auch eng mit dem fokalisierten Erzähler verbunden. Ein weiteres Beispiel dafür findet sich, als der Erzähler die Villa von Tyler betritt. Die Stimme kommentiert dies mit den Worten: „Stairs were ready to collapse“, ehe man erst danach den Erzähler im Bild sieht, der beinahe die auseinanderbrechende Treppe hinunterfällt.

Dabei setzt das Voice-over früh in der Handlung (wie sich später herausstellt bewusst) falsche Fährten, indem es bereits Tyler Durden als eigene Person ankündigt oder die Explosion seiner Wohnung auf eine Fehlfunktion des Gasherdes schiebt, obwohl später klar wird, dass es in Wirklichkeit Tyler gewesen ist. Nach dem Brand der Wohnung des Erzählers ruft der Erzähler Tyler Durden in der Telefonzelle an. Die Stimme kommentiert dies mit den Worten: „If you ask me now, I couldn't tell you why I called him“, obwohl sich später ergeben wird, dass ein entsprechender Anruf nie stattgefunden haben kann. Bereits mit den ersten Worten „People were always asking me: Did I know Tyler Durden?“ wird bereits nach etwa zwei Minuten im Film insofern gelogen, als dass der Voice-over-Erzähler selbst Tyler Durden ist.

Neben gezielten Lügen gibt es vor der eigentlichen Auflösung eine Reihe von Andeutungen auf die doppelte Persönlichkeit des Protagonisten, die allerdings lediglich implizit gestreut werden und somit erst in einer zweiten Rezeption umgedeutet werden können. Dazu zählen Kommentare wie:

- „If you wake up at a different time and in a different place, could you wake up as a different person?“ (nach den vielen Dienstreisen des Erzählers; danach taucht Tyler Durden auf)
- „I already knew the story before he (Tyler, Anm.) told it to me“
- „I know this because Tyler knows this“
- „For some reason, I thought of my first fight with Tyler“ (als der Erzähler sich vor seinem Chef selbst verletzt, um diesem schließlich die Schuld zu geben; Hintergrund: letztlich verletzte sich der Erzähler ohne die Existenz Tylers in der Schlägerei-Szene auch selbst)
- „Everywhere I went, I felt I had already been there“ (auf der Suche nach Tyler bzw. de facto nach ihm selbst)

Eine entscheidende Rolle kommt der Stimme auch hinsichtlich der finalen Auflösung der Unzuverlässigkeit zu, indem sie die Pointe, dass Tyler Durden in Wirklichkeit der Erzähler selbst sei, mit einer Flugzeug-Metaphern ankündigt. „Please return your seatbacks to their full upright and locked position.“ (...) „We’ve just lost cabin pressure.“

Einen weiteren Beweis für die allwissende und dennoch unzuverlässig erzählende Funktion des Voice-over-Erzählers stellt die Bemerkung „Except for their humping, Tyler and Marla were never in the same room“ dar. Somit verfügt die Stimme über das Wissen des gesamten Filmes. Auch das Wissen über die Tatsache, dass Tyler und Marla nie zusammen in einem Raum auftauchen, könnte im Nachhinein einen Hinweis darauf geben, dass Tyler eigentlich nicht existiert.

Neben der Bemerkung „Let me tell you a little bit about Tyler Durden“ wird auch an einer weiteren Stelle eine Form von Autoreferenzialität, sprich dem Wissen der Stimme, dass sie einen Film erzählt, sichtbar. So lautet der Kommentar nach einem klärenden „Dialog“ zwischen dem Erzähler und Tyler, nachdem die Unzuverlässigkeit offenbart wurde: „It’s called a changeover. The movie goes on and nobody in the audience has any idea.“ Dieser Satz fiel bereits, als der Erzähler Tylers Beruf des Filmvorführers erklärt. Im übertragenen Sinne heißt dies also, dass auch der Film Fight Club (neben den Filmen, die Tyler bereits im Zuge der Handlung als Filmvorführer manipulierte) manipuliert wurde.

Fazit: Der Voice-over-Erzähler ist autodiegetisch, allerdings auch extradiegetisch, da er aus der Zukunft berichtet und damit allwissend ist. Er wird gleich nach zwei Minuten theoretisch unzuverlässig, indem er andeutet, dass Tyler Durden und er verschiedene Persönlichkeiten sind bzw. waren. Sonst hat der Voice-Over eher eine Regiefunktion, indem er als narrative Instanz instrumentalisiert die Zeit und Handlung kontrolliert. Dabei besitzt er eine ästhetische Funktion, indem er den Zuschauer gezielt auf falsche Fährten führt und dessen Aussagen in einer Nachbetrachtung umgedeutet werden können. Für die Auflösung der Unzuverlässigkeit ist er nicht relevant, da diese von Tyler Durden (der Figur), Marla Singer und einer Nebenfigur übernommen wird.

5.3 Fokalisierung

Aus bildlogischer Sicht ist der Film klar durch die Fokalisierungsinstanz Erzähler geschildert. Dies wird schon beim Intro sichtbar, als die offenbar neuronalen Bahnen im Gehirn des Erzählers schließlich aus dem Kopf des Protagonisten herausführen und damit schon andeuten, dass die Geschehnisse extrem aus der Sicht des Erzählers gezeigt sind. Dies ist auch zu merken, als die Kamera nur einen Teil des Chefs, insbesondere dessen Krawatte, zeigt und der Blick des Erzählers gleichzeitig auf die Krawatte fällt. Auch sonst erhält der Zuschauer Einblick in die Gedankenwelt des Erzählers. So wird dessen Obsession für Möbel anfangs durch eine grafische Einblendung der entsprechenden Möbel dargestellt, die er sich für seine Wohnung wünscht. Da diese wieder verschwindet, ist es für den Zuschauer klar zu verstehen, dass es sich nur um eine Vision des Erzählers handelt.

So verhält es sich auch mit der Fantasie der „Power Cave“, die während den Selbsthilfegruppen aktiviert wird. So sieht man den Erzähler in einer fantasierten inneren Höhle, in der er zunächst sein „power animal“, einen Pinguin vorfindet, später aber auch Marla Singer darin vorkommt. Auch Fantasien, wie die Aggressionen, die der Erzähler an Singer auslassen will, werden als solche dargestellt, was ein entsprechender Rückschnitt auf die gezeigte Realität bestätigt. Die Fokalisierungen werden schwerer zu durchschauen, als die Ortswechsel im Rahmen der Erzählung zunehmen, der Erzähler zunächst bei seiner Arbeit zu sehen ist und dann plötzlich neben einer Frau im Flugzeug sitzt. Im Anschluss wird auch ein vom Erzähler gewünschter Flugzeugabsturz fokalisiert,

der im Anschluss als Traum markiert wird. Aufgrund der vielen Fantasien und Vorstellungen wird der Zuschauer also früh mit der Innenwelt des Protagonisten konfrontiert und geht davon aus, dass diese entsprechend markiert werden. Als der Erzähler dann jedoch von seinem Traum erwacht, sitzt (in dessen Fantasie) Tyler Durden neben ihm. Da der Voice-over-Erzähler schon als allwissendes Element (in der Vergangenheitsform) spricht, geht man bereits von einer Nullfokalisierung, also dem Fall, dass der Erzähler mehr als die Figur weiß, aus. Gegen Ende wird sich jedoch herausstellen, dass diese Fokalisierung nicht ausreichend markiert wurde bzw. unvollständig dargestellt ist.

Da die visuelle Authentizität schnell gebrochen wird, ist es für den Zuschauer nicht abzusehen, dass selbst die Grundannahme, Tyler und der Erzähler seien zwei Personen, falsch ist. Der Bruch dieser Authentizität wird beispielsweise angedeutet, als der Erzähler über das Vorleben von Tyler Durden berichtet. Beide befinden sich plötzlich am selben Ort, beispielsweise im Zimmer des Filmvorführers oder am Buffet des Restaurants, wo Durden arbeitet. Da sich Durden und der Erzähler laut Handlung aber erst im Flugzeug kennen lernen, wird hier ein aufgestelltes Gesetz der eigentlichen Handlung gebrochen. Dies wird noch extremer, als beide die „cigarette burns“ erwähnen, die dem Filmvorführer (Durden) signalisieren, dass er den Projektor wechseln muss. Im Anschluss zeigt Durden die Brandlöcher des realen Films „Fight Club“, die für einen kurzen Zeitpunkt farblich und akustisch markiert werden. Während im Anschluss die Figuren „die vierte Wand“ durchbrechen, wurde auch diesbezüglich ein Bruch der visuellen Authentizität erzeugt. Auch auf die Doppeldeutigkeit des „Changeover“ wurde ja bereits aufmerksam gemacht. Ein weiteres Element dieses Bruches in Form einer Autoreferenzialität findet sich als Tyler Durden erstmals selbst in die Kamera redet. In diesem Moment ist ein Filmstreifen zu sehen, der außer Kontrolle gerät, anscheinend da Durden für einen Moment die Regie übernimmt.

Am Ende des Films ist außerdem nach dem eigentlichen Ende der Handlung kurz die Einblendung eines männlichen Gliedes zu sehen, was erneut auf Tyler Durden hinweist, der innerhalb der Handlung seine Filme ebenfalls entsprechend manipulierte.

Nachdem der Zuschauer diese Markierungen und Konventionsbrüche miterlebt, erfährt der Zuschauer schließlich gemeinsam mit der handelnden Figur von der Wahrheit. Danach findet eine Rekonstruktion im Kopf des Erzählers statt, die dem Zuschauer entsprechend markiert wird. Folglich werden Szenen, die eigentlich von Durden gespielt wurden (wie auch der Kontrollverlust des Filmstreifens) durch den Erzähler ersetzt.

Zusammen mit dem Zuschauer rekonstruiert der Erzähler also teilweise den Film. Letztlich wird die Nullfokalisierung erst gegen Ende bildlogisch umgesetzt, als der Erzähler im Hotelzimmer gezeigt wird. Während er zuvor noch mit Tyler Durden redet, ist dieser im nächsten Moment verschwunden und somit wird bildlogisch klar, dass der Erzähler sich diesen nur einbildete. Dies wird nochmal klar, als sich der Erzähler und Tyler am Ende scheinbar eine Schlägerei liefern, auf den Überwachungskameras allerdings zu sehen ist, wie der Erzähler de facto eine Schlägerei simuliert.

Fazit: Da visuelle Konventionsbrüche dem Zuschauer früh entsprechend markiert werden, geht man davon aus, dass dies im gesamten Film komplett geschieht. Nachdem die Figuren direkt in die Kamera reden, der Voice-Over-Erzähler den Zuschauer direkt adressiert und der Film quasi zum Film im Film wird, sind es letztlich die gezeigten Bilder, die lügen und als solche falschen Bilder nicht markiert werden. Trotz all der gezeigten Hinweise konnte dieser Bruch einer Konvention vom Zuschauer so nicht vorhergesehen werden. In der Rückschau kann dies auch nicht realistisch aufgelöst werden, da die Bilder zeigen, wie Menschen mit Tyler reden, während der Erzähler neben ihm steht, oder der Erzähler Geräusche von Tyler und Marla hört, die er sich dann wohl eingebildet haben muss. Die Fokalisierung bzw. die nicht ausreichend markierte Nullfokalisierung bedingt so die erzählerische Unzuverlässigkeit, da es in *Fight Club* letzten Endes die Bilder sind, die neben dem Voice-over-Erzähler lügen.

5.3.1 Rolle der subliminalen Bilder

Eine Abbildung der subliminalen Bilder von „*Fight Club*“ befindet sich im Anhang (vgl. Anhang II.2). Im Film sind vier Bilder zu sehen, die für einen kurzen Moment eingeblendet werden, aber nur bedingt bei der ersten Rezeption wahrgenommen werden können. Die erste Einblendung geschieht bei der Arbeit, als der Erzähler vor dem Kopierer steht. Als dieser dann seine Schlaflosigkeit erwähnt und diesbezüglich meint, alles sei nur die Kopie einer Kopie, ist Tyler Durden für einen kurzen Moment eingeblendet. Dessen Auftauchen wird allerdings in keiner Weise erwähnt oder aufgegriffen. Die nächste Einblendung von Tyler Durden geschieht beim Aufsuchen eines Arztes. Dieser ist am Ende auf dem Gang zu sehen und Tyler Durden steht für einen kurzen Moment hinter ihm. In der Selbsthilfegruppe umarmt er sogar für einen kurzen Moment eines der Mitglieder.

Ein letztes Mal taucht Durden auf, als der Erzähler Marla Singer hinterher schaut. Durden taucht auf, bevor er in der Handlung überhaupt vorgestellt wird. Die Einblendungen weisen nicht daraufhin, dass es sich bei Durden und dem Erzähler um eine Person handelt. Den Zuschauer könnten sie bei entsprechender Kenntnis zu Interpretationen verleiten. So könnten die erwähnten Ereignisse die Auslöser für den dauerhaften Zustand des Erzählers gewesen sein, sich Tyler Durden permanent einzubilden

Fazit: Die subliminalen Bilder können nachträglich, beispielsweise auf DVD, wahrgenommen und interpretiert werden. Sie implizieren allerdings nicht, dass Tyler Durden und der Erzähler eine Person sind.

5.3.2 Rolle der Auflösung

Die Auflösung der Unzuverlässigkeit wurde durch die Andeutungen und falschen Fährten lang vorbereitet. Als der Erzähler nach Tyler Durden sucht, wurden auch hier Hinweise gestreut, dass er selbst zuvor schon einmal diese Wege abgeflogen sei, was laut seiner Wahrnehmung zu diesem Zeitpunkt aber nicht so gewesen ist. Zunächst wird die Auflösung aufgeschoben, indem die Mitglieder basierend auf den Grundsätzen des Fight Clubs und Project Mayhems den Aufenthaltsort von Durden nicht preisgeben wollen. Während der Zuschauer denkt, dass dies nur auf die Regeln zurückzuführen ist, wissen die Nebenfiguren bereits, dass Tyler und der Erzähler eine Person sind und gehen nach ihrem Verständnis wohl davon aus, es handle sich um einen bloßen Test. Letztlich liefert ein Barkeeper am Ende den entscheidenden Hinweis:

- Barkeeper: „Welcome back, Sir. How have you been?“
- Erzähler: „You know me?“
- Barkeeper: „Is this a test, sir?“
- Erzähler: „Yes, it's a test.“
- Barkeeper: „You were here last Thursday night.“
- Erzähler: „What?“
- Barkeeper: You were standing right where you are now, asking how good our security is. It's tight as a drum.“
- Erzähler: „Who do you think I am?“
- Barkeeper: „Is this part of the test? You're the one who did this to me. You're Mr. Durden, sir. Tyler Durden.“

Danach wird das Finale des Filmes eingeleitet: der Erzähler lässt sich die Annahme von Marla bestätigen und warnt diese vor. Es kommt zum „Dialog“ mit Tyler im Hotelzimmer, zum Geständnis bei der Polizei, zum finalen „Kampf“ mit Tyler und zur letzten Auflösung der Handlung: der Erzähler erkennt das Potenzial, Tylers Macht durch sich selbst zu begrenzen und versöhnt sich letztlich mit Marla Singer.

Fazit: Die Auflösung der Unzuverlässigkeit bedingt somit die Auflösung der Handlung, da der Erzähler Tyler Durden nur durch die Einsicht auflösen kann, dass er selbst dieser sei und die Kontrolle über sein Alter Ego habe. Es kann also von einem wirklichen Sprung in der Handlung gesprochen werden.

6 Vergleich der Beispiele & Interpretation der Ergebnisse

6.1 Narrativer Vergleich

| 1. Zeit | Memento | Fight Club |
|----------------------------------|----------------------|--------------------------------|
| Form der Anachronie | Analepsen, Prolepsen | Analepsen, Prolepsen, Ellipsen |
| Rolle für erz. Unzuverlässigkeit | Bedingung | Keine Bedingung |

Tabelle 1: Vergleich der Zeit in beiden Filmen

Während die Anachronien in „Memento“ Bedingung für die erzählerische Unzuverlässigkeit sind, da sie die Chronologie des Plots sowie den Zeitpunkt der Offenbarung der Unzuverlässigkeit verändern und somit zur aktiven Konstruktion des Zuschauers (evtl. via DVD) anregen, fungieren die Analepsen in „Fight Club“ eher zur Darstellung der Regie- und Erzählfunktion des Voice-over-Erzählers. Die Dissonanzen in „Memento“ stehen außerdem als ein reflexives Merkmal für den Zustand des Protagonisten, der für den Zuschauer imitiert wird.

| 2. Voice-Over | Memento | Fight Club |
|--|----------------------------------|----------------------------------|
| Erzähler-Typ | Autodiegetisch / intradiegetisch | Autodiegetisch / extradiegetisch |
| Zeitpunkt der Unzuverlässigkeit | Nach ca. 103 / 109 min. | Nach ca. 2 / 133 Minuten |
| Priorität für Vermittlung der Unzuverlässigkeit | Relevant | Irrelevant |

Tabelle 2: Vergleich des Voice-over in beiden Filmen

Beide Erzähler kommen in ihrer eigenen Geschichte vor. Dabei ist der Erzähler in „Memento“ nur ein weiterer Ausdruck der Gedanken und ein Vermittler für Vergangenes. Beide sind auf der gleichen Ebene anzusiedeln. Gegen Ende der Handlung offenbart der Erzähler schließlich gemeinsam mit den Bildern die bewusste Unzuverlässigkeit von Leonard Shelby. In „Fight Club“ ist der Erzähler allerdings extradiegetisch, da er über mehr Wissen verfügt, als es die Figuren in der Handlungsebene tun. Der Voice-Over-Erzähler führt die Zuschauer von Anfang an auf eine falsche Fährte, ist für die letztliche Vermittlung der Unzuverlässigkeit aber nicht entscheidend, da dies die Nebenfiguren sowie Tyler Durden übernehmen. Im Fall von „Fight Club“ ist es also nicht sinnvoll, die Vermittlung der Unzuverlässigkeit explizit auf den Voice-Over-Erzähler zu beziehen, da diesem eher eine Regiefunktion zukommt.

| 3. Fokalisierung | Memento | Fight Club |
|---|-----------------------|-------------------|
| Typ | Interne Fokalisierung | Nullfokalisierung |
| Rolle für erz. Unzuverlässigkeit | Keine Bedingung | Bedingung |

Tabelle 3: Vergleich der Fokalisierung in beiden Filmen

Während in „Memento“ der Erzähler stets gleich viel weiß wie die handelnde Figur, was sich nur aufgrund der Plot-Struktur und des Gedächtniszustandes im Laufe der Handlung ändert, sind die Bilder an sich zuverlässig. Eventuelle Abweichungen der erzählten Wahrheit (Hat Sammys oder Leonards Frau Diabetes?) werden durch entsprechende Fokalisierungen des Protagonisten als solche markiert. In „Fight Club“ wird von Anfang an vom Voice-over-Erzähler mehr Wissen als von der Figur übermittelt. Die Fokalisierung bedingt letztlich die erzählerische Unzuverlässigkeit, da die Fokalisierung nicht ausreichend markiert ist: Nachdem im Film bereits sämtliche visuelle Konventionen gebrochen sind, (Eingreifen in das Filmbild, Brüche in der Handlungslogik, Kommunizieren mit dem Zuschauer) ist es schließlich das Bild an sich, das durch die Repräsentation von zwei Figuren statt einer gelogen hat.

6.2 Spezifischer Vergleich

| 1. Hauptfiguren | Memento | Fight Club |
|----------------------------|---------|------------|
| Grad der Unzuverlässigkeit | Bewusst | Unbewusst |

Tabelle 4: Vergleich der Hauptfiguren in beiden Filmen

➤ Hauptfiguren: Leonard Shelby/Sammy Jankis vs. Erzähler/Tyler Durden

In „Memento“ handelt Leonard Shelby neben der unbewussten Form der Unzuverlässigkeit (Amnesie) dann bewusst unzuverlässig, als er Fakten fälscht und sich so seine eigene Wahrheit konstruiert. In „Fight Club“ wird der Protagonist zusammen mit dem Zuschauer vom Voice-over-Erzähler und den Nebenfiguren getäuscht und erfährt so als letzter von seiner unzuverlässigen Darstellung. Die Hauptfiguren müssen also nicht bewusst täuschen und sich so der erzählerischen Unzuverlässigkeit eines explizierten Erzählers anschließen. Gesondert sind in beiden Filmen die Beziehungen der Protagonisten zu Sammy Jankis und Tyler Durden festzuhalten, die wie folgt skizziert werden können:

Memento:

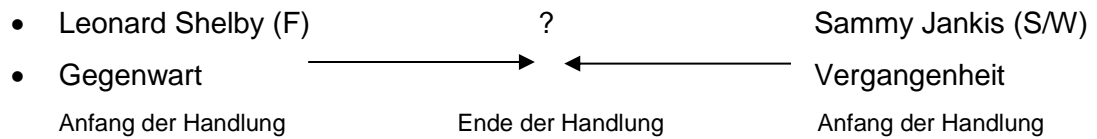


Abbildung 8: Beziehung der Hauptfiguren in "Memento"

Fight Club:

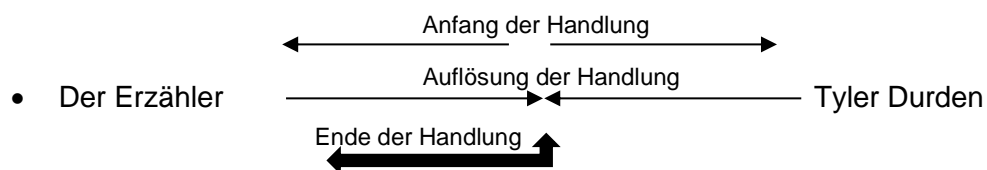


Abbildung 9: Beziehung der Hauptfiguren in "Fight Club"

| | | |
|---|----------------|-------------------|
| 2. Nebenfiguren | Memento | Fight Club |
| Grad der Reflexion der Unzuverlässigkeit | Bewusst | Unbewusst |

Tabelle 5: Vergleich der Nebenfiguren in beiden Filmen

- Nebenfiguren: John Edward Gammell & Co. vs. Marla Singer & Co.

Die Nebenfiguren in „Memento“ reflektieren bewusst die Unzuverlässigkeit des Protagonisten, indem sie seinen Zustand ausnutzen. Durch die Plot-Struktur wird es dem Zuschauer damit noch schwerer gemacht, neben den Motiven des Protagonisten auch die Motive von Teddy, Natalie und Co. zu durchschauen. Teddy agiert dabei als Reflektor, der Leonard innerhalb der Handlung am besten kennt und ihn mit dessen Version der

Wahrheit konfrontiert, was einen Großteil der Handlung, sowie schließlich Teddys Tod, provoziert.

In „Fight Club“ reflektieren die Nebenfiguren unbewusst, da die Täuschung vom Erzähler bzw. filmisch durch die nicht markierte Fokalisierung ausgedrückt wird. Die Nebenfiguren wahren im Rahmen des Fight Club und Project Mayhem Anonymität und verraten dem Erzähler erst gegen Ende die Wahrheit. Dabei agiert Marla Singer als Reflektor, da sie als Mittel zwischen dem Erzähler und Tyler Durden in Gefahr gerät und dem Erzähler am Ende auch die Wahrheit sagt. Nicht nur die Hauptfiguren können also Gegenstand einer Untersuchung sein; auch die Nebenfiguren können bei der Übermittlung der Unzuverlässigkeit eine wichtige Rolle spielen. Die sich ähnelnde reflektierende Funktion, die Gammell und Singer innehaben, wurde von den Machern offenbar erkannt und entsprechend grafisch umgesetzt: So haben beide Nebenfiguren in den Filmen dieselbe Telefonnummer (vgl. Anhang III.2).

| 3. Auflösung der Unzuverlässigkeit | Memento | Fight Club |
|---|-----------------|-------------------|
| Rolle für Auflösung der Handlung | Keine Bedingung | Bedingung |

Tabelle 6: Vergleich der Auflösung der Unzuverlässigkeit in beiden Filmen

Während die Auflösung der Unzuverlässigkeit in „Memento“ eher ein epistemologischer Sprung ist, da der Zuschauer die Erkenntnis erlangt, der Erzähler sei unzuverlässig; der Plot aufgrund der Struktur allerdings nicht aufgelöst wird, sondern eine Dauerschleife darstellt, führt die Auflösung in „Fight Club“ zu einem Plot Twist: durch die Erkenntnis ändert der Erzähler sein Verhalten und schafft es, Tyler Durden aufzulösen. Die Auflösung der erzählerischen Unzuverlässigkeit muss also nicht die Auflösung der Handlung bedingen. „Fight Club“ ist dabei auch nicht von der Unzuverlässigkeit geprägt: der Film ermöglicht viele verschiedene Arten der Interpretation, die sich mit der porträtierten Ge-

schlechterrolle, der Rolle von Gewalt, Psychologie oder auch Konsumismus auseinandersetzen kann. „Memento“ (lat. „erinnere dich!“) weist dabei schon im Titel auf das vorherrschende Muster des Filmes hin.

| 4. Subliminale Bilder | Memento | Fight Club |
|---|----------------|-------------------|
| Rolle für Auflösung der erz. Unzuverlässigkeit | Impliziert | Impliziert nicht |

Tabelle 7: Vergleich der subliminalen Bildern in beiden Filmen

In „Memento“ impliziert das subliminale Bild die Auflösung der Unzuverlässigkeit und festigt die These von Teddy. Letztlich trägt dieses Bild für den erkennenden Zuschauer zur Interpretation bzw. Re-Interpretation der Handlung bei.

In Fight Club haben die Bilder dabei keine gesonderte Bedeutung: Das Erscheinen von Tyler Durden kann als Ankündigung aufgefasst werden bzw. erscheint dieser in Momenten, die die Abspaltung des Erzählers erzeugen könnten. Außerdem wird im Film bereits erwähnt, dass Durden Bilder als Filmvorführer manipuliert, wodurch die subliminalen Bilder wieder als selbstreferenzielles Element verstanden werden könnten.

Jan-Noel Thon bringt diese subliminalen Bilder in seinem Aufsatz über die Popularisierung komplexer narrativer Strukturen in den 1990er-Jahren mit der DVD-Technologie in Verbindung. So habe Fight Club bei einem Budget von 63 Millionen Dollar 100 Millionen Dollar eingespielt. Die DVD-Editionen hätten den Film dabei noch rentabler werden lassen. Dies wird auch in den Zusammenhang der subliminalen Bilder gebracht, da jedes Einzelbild im Gegensatz zum Kino von zuhause analysiert werden könne (vgl. Thon 2009, 185). Auch in Memento kann dieses subliminale Bild über die DVD aufgelöst werden. Zudem kann hier auch die chronologische Version auf der DVD gefunden werden.

6.3 Kommunikativer Vergleich

| Kommunikati- ves Potenzial | Memento | Fight Club |
|--|---------|------------|
| Kommunikati- onsmodell, Hierarchie | | |

Abbildung 10: Vergleich der Hierarchie/Kommunikation in beiden Filmen

Die Hierarchie der Kommunikation in „Memento“ ist im Vergleich zum Ausgangsbeispiel beinahe unverändert. Der explizite Erzähler ist allerdings intradiegetisch und in puncto Wissen dem Protagonisten gleichgeordnet. Die Nebenfiguren verfügen über mehr Wissen als die Hauptfiguren, weshalb sie eine Ebene weiter anzusiedeln sind. Die Ebene der Figuren ist von der narrativen Instanz, die vor allem für die zeitlichen Anachronien verantwortlich ist, klar abgetrennt.

In „Fight Club“ keine feste Struktur bzw. Hierarchie zu finden: Alle Ebenen sind durchlässig, da selbst die Hauptfiguren mit dem Zuschauer direkt reden. Der Voice-over-Erzähler wird als narrative Instanz und Regisseur instrumentalisiert. Während die Unzuverlässigkeit in „Memento“ auf der ersten Ebene anzusiedeln ist, da der Protagonist

lügt und das Voice-over unzuverlässig erzählt, ist es bei „Fight Club“ die narrative Instanz, das Bild selbst, das den Zuschauer täuscht, nachdem sämtliche hierarchische Barrieren bereits überschritten sind.

7 Fazit

Hinsichtlich der Forschungsfrage, ob es sinnvoll ist, das unzuverlässige Erzählen im Film auf einen expliziten Erzähler zu beschränken, ist festzuhalten, dass der Erzähler im Film „Memento“ für den Ausdruck der erzählerischen Unzuverlässigkeit unerlässlich ist. In „Fight Club“ aber auch in „Memento“ zeigt sich jedoch, dass das Potenzial im unzuverlässigen Erzählen steckt und dieses eine Komposition verschiedenster filmischer Mittel ist. Somit wird die aufgestellte Hypothese, unzuverlässiges Erzählen könne nicht nur über einen Erzähler aufgelöst werden, bestätigt.

Viele Elemente können das unzuverlässige Erzählen bedingen; keines davon ist als unbedingt ausschlaggebend anzusehen. So können die Bilder (Fokalisierung), die zeitlichen Dissonanzen und selbst die Nebenfiguren, die die Unzuverlässigkeit der Hauptfiguren in den Filmen reflektieren, die Unzuverlässigkeit bedingen. Für die Zukunft können also auch unzuverlässig erzählte Filme ohne einen expliziten Erzähler analysiert werden, wenn man davon ausgeht, dass ein Erzähler nicht personifiziert sein muss und somit auch die narrative Instanz unzuverlässig erzählen kann, wie diese Analyse aufgezeigt hat. Zudem leben diese Filme nicht allein von der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In „Fight Club“ ist die erzählerische Unzuverlässigkeit lange nicht ersichtlich und so geht es auch um schon angesprochene andere Thematiken im Rahmen der Handlung. Selbst in „Memento“ besteht das Potenzial nicht nur in der Unzuverlässigkeit und dem „Aha-Effekt“, der in der Theorie beschrieben wird. Beide Filme fordern zur erneuten Rezeption, evtl. auf DVD, auf, durch die Handlungen ebenso aufgelöst werden können, wie Bilder am Rande der Wahrnehmungsschwelle.

Bezüglich der Kommunikation in Bezug auf das Kommunikationsmodell und der Hypothese, diese würde sich durch die erzählerische Unzuverlässigkeit nicht verändern, ist zu summieren, dass die Hierarchie von Subjektivität und Objektivität durch die verschiedenen Fokalisierungen zwischen den Ebenen sehr wohl veränderbar ist. Gerade „Fight Club“ zeigt durch eine Auflösung kompletter Hierarchien und Barrieren, dass auch Bilder im Film lügen können. Nicht nur das Erzählen ist also unzuverlässig, sondern auch die Art und Weise, wie dies transportiert wird.

Im Kommunikationsmodell wurde eine Ebene ausgeklammert: die Ebene der realen Zuschauer. Wie diese die geschilderten Potenziale bzw. das Potenzial der erzählerischen Unzuverlässigkeit aufnehmen, ist von jeder einzelnen individuellen Wahrnehmung und

Interpretation abhängig. Hierfür wäre eine Wirkungsforschung o.Ä. erforderlich. Allgemein kann auch die ausgeklammerte Theorie der möglichen Welten Relevanz haben, wenn man sich mehr auf die Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit der erzählten Welt, statt auf den Erzähler generell fokussieren will.

Auch eine Spezialisierung hinsichtlich der zeitlichen Epoche der Filme wäre für weitere Ansätze denkbar. Hier könnten unzuverlässig erzählte Filme der 90er-Jahre beispielsweise anhand von Elementen der Postmoderne verglichen werden.

Prinzipiell wurde eine Methode gewählt, mit der das unzuverlässige Erzählen in seine Bedingungen aufgelöst wurde. Weitere Auflösungen könnten eine Loslösung von der Erzähltheorie bzw. eine Berücksichtigung filmischer Elemente, wie zum Beispiel die Komposition des Bildes durch Einstellungen, Montage etc. statt die bloße Fokalisierung miteinschließen. Eine weitere Möglichkeit zur Auflösung von Bedingungen führt über das bisher ausgeklammerte Element des Genres, das wie am Beispiel von „Memento“ (als „Film noir“) weitere Spezifika für die Analyse mit sich bringen würde. Diese Auflösungen würden eine noch einheitlichere Zusammensetzung von Potenzialen der erzählerischen Unzuverlässigkeit erlauben.

Eine Analyse weiterer Filme unter dem vorgestellten oder eben suggerierten Analysemuster würde bei entsprechender Quantität zu repräsentativen Aussagen und allgemeinen Typisierungen führen, womit das diversifizierte Forschungsfeld rund um das unzuverlässige Erzählen, auch in Einklang mit dieser Arbeit, gebündelt werden könnte.

Letztlich wurde in dieser Arbeit versucht, das Zuverlässige in der erzählerischen Unzuverlässigkeit zu finden. Prinzipiell strebt jeder Mensch im Laufe seines Lebens dasselbe an. Schließlich sind Menschen, wie auch der Film, von subjektiven Wahrnehmungen abhängig. Das Potenzial dieser Filme ist also letztlich auch durch die Analogie dieser Erzähler zu jedem einzelnen Menschen bedingt. Das Potenzial der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Film wird demnach solange fortbestehen, wie die Prämisse eines jeden Menschen gilt, dass alles mit den Augen Gesehene real ist. Der Autor Max Frisch drückte dies im Rahmen seines Werkes „Mein Name sei Gantenbein“ mit den Worten aus, jeder Mensch erfinde sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben halte – oder eine Reihe von Geschichten.

Literaturverzeichnis

BOOTH Wayne: The Rhetoric of Fiction. Chicago 1961.

BRÜSBERG-KIERMEIER Stefani: Kampf der Fakten und Gefühle. Erzählen und Erinnern in Memento, Paycheck und Eternal Sunshine of the Spotless Mind. In: Helbig, Jörg (Hg.): 2006: Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. 123-147. Trier 2006.

BRÜTSCH Matthias: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob. 2011. URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/bruetsch-matthias-8/PDF/bruetsch.pdf>. [06.12.2016]

CHATMAN Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film by Seymour Chatman. Ithaca/London 1978.

EDER Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Hamburg 2000.

FERENZ Volker: „Did you know I'm utterly insane?“. Formen, Funktionen und kulturelle Kontexte von unreliable narration in Mary Harrons Film AMERICAN PSYCHO. In: Helbig, Jörg (Hg.) 2006: Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. 5-41. Trier 2006.

FIGHT CLUB. David Fincher. DVD, 134 min. USA 1999.

GENETTE Gérard: Die Erzählung. München 1994.

HANSEN Per Krogh: Reconsidering the unreliable narrator. In: Semiotica. Vol. 165. Nummer 1/4. 2007. S. 227-246.

HELBIG Jörg: „Follow the White Rabbit!“. Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. 131-146. München 2005.

HELBIG Jörg: Einleitung. In: Helbig, Jörg (Hg.) 2006: Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. 1-2. Trier 2006.

INTERNET MOVIE DATABASE a): Daten zu „Memento“.
<http://www.imdb.com/title/tt0209144>. 03.01.2017.

INTERNET MOVIE DATABASE b): Einspielergebnisse von „Memento“.
http://www.imdb.com/title/tt0209144/business?ref_=tt_dt_bus. 03.01.2017.

INTERNET MOVIE DATABASE c): Daten zu „Fight Club“.
<http://www.imdb.com/title/tt0137523>. 03.01.2017.

INTERNET MOVIE DATABASE d): Einspielergebnisse von „Fight Club“.
http://www.imdb.com/title/tt0137523/business?ref_=tt_dt_bus. 03.01.2017.

KINDT Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen 2008.

KUHN Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin 2011.

LAASS Eva: Krieg der Welten in Lynchville. Mulholland Drive und die Anwendungsmöglichkeiten und -grenzen des Konzepts narrativer Unzuverlässigkeit. In: Helbig, Jörg (Hg.) 2006: Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. 251-284. Trier 2006.

LAHN Silke/MEISTER Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2016.

LIPTAY Fabienne/WOLF Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. 12-18. München 2005.

MARTINEZ Matias/SCHEFFEL Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München 2007.

MENTO. Christopher Nolan. DVD, 109 min. USA 2000

PHELAN James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. In: NARRATIVE. Vol. 15. Nr 2. Mai 2007. S. 222-238.

PHELAN James: Living to Tell about It. A rhetoric and ethics of character narration. Ithaca: Cornell University Press 2005.

SCHLICKERS Sabine: Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ‚verstörendes Erzählen‘ in Literatur und Film. 2015. URL: <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-4745/dej15040103.pdf>. [06.12.2016].

SCHWEINITZ Jörg: Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. 2007. URL: http://www.montage-av.de/pdf/161_2007/161_2007_Joerg_Schweinitz_Multiple-Logik-filmischer-Perspektivierung.pdf. [06.12.2016].

SCHWEINITZ Jörg: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über Unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. 89-106. München 2005.

THOENE, Tina: Er liebt mich – er liebt mich nicht. Abweichende Wahrnehmung und erzählerische Irreführungen in Laetitia Colombanis *A la folie...pas du tout*. In: Helbig, Jörg (Hg.) 2006: Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film. 73-93. Trier 2006.

THON, Jan-Noël: Mind-Bender. Zur Popularisierung komplexer narrativer Strukturen im amerikanischen Kino der 1990er Jahre. In: Komor, Sophia/Rohleder, Rebekka (Hg.) 2009: Post-Coca-Colanization. Zurück zur Vielfalt? 171-188. Frankfurt am Main 2009.

VOGT, Robert: Kann ein Zuverlässiger Erzähler Unzuverlässig Erzählen? Zum Begriff der Unzuverlässigkeit in Literatur- und Filmwissenschaft. In: Kaul, Susanne/Palmier, Jean-Pierre/Skrandies, Timo (Hg.): Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik. Bielefeld 2009.

Anhang I: „Memento“

I.1 Protokoll der zeitlichen Story/Plot-Sequenzen

| Zusammenfassung des Inhalts | Reihenfolge in der „Story“ | Reihenfolge im „Plot“ | Zeitan-gabe im „Plot“ |
|--|----------------------------|-----------------------|-----------------------|
| S/W: Der Protagonist Leonard Shelby wacht in einem für ihn fremden Hotelzimmer auf. Er weiß nicht, wie lange er schon in diesem ist. | 1 | 2 | 02:11 – 02:35 |
| S/W: Er sucht sein Zimmer ab und erklärt, wie wichtig Notizen für seinen Alltag seien. Sammy Jankis habe dasselbe Problem wie er gehabt. | 2 | 4 | 05:54 – 06:29 |
| S/W: Er gibt Einblicke in seinen Alltag, muss sich Notizen für Alltägliches (Rasur) machen. Wichtiges schreibt er sich auf den Körper. | 3 | 6 | 09:33 – 10:24 |
| S/W: Er telefoniert mit einem Unbekannten und redet über seinen Zustand. Im Gegensatz zu Sammy habe er einen Grund, klarzukommen: „John G. raped and murdered my wife“ (Tattoo auf seinem Körper). | 4 | 8 | 15:21 – 16:04 |
| S/W: Am Telefon erzählt er weiter von Sammy, den er durch seine Arbeit als Versicherungsermittler kennen gelernt habe. Jankis sei damals dessen erste echte Herausforderung gewesen. | 5 | 10 | 21:03 – 21:39 |
| S/W: Jankis' Hirn sei nach einem Autounfall beschädigt worden. Seitdem konnte er sich (wie Leonard jetzt) nichts mehr langfristig merken, außer Dinge, die er vor dem Unfall erlernte, wie das Insulin spritzen seiner an Diabetes erkrankten Frau. Shelby sah den Zustand allerdings psychologisch begründet. | 6 | 12 | 25:22 – 27:06 |
| S/W: Shelby ließ Jankis daraufhin testen, ob dieser sich Informationen durch Konditionierung merken könne, was allerdings nicht der Fall war. | 7 | 14 | 30:13 – 31:05 |
| S/W: Da Jankis nicht auf die Therapie reagierte, ließ Shelby die Versicherung nicht zahlen. Bei ihm selbst hingegen habe die Konditionierung funktioniert. Er lebe, „wie es Jankis nicht konnte“. | 8 | 16 | 37:21 – 38:07 |
| S/W: Aufgrund von Shelbys Entscheidung habe Jankis' Frau angefangen, an ihrem Mann zu zweifeln. | 9 | 18 | 42:57 – 43:58 |

| | | | |
|---|----|----|----------------------|
| S/W: Das Telefonat wird kurzzeitig beendet. Shelby bereitet ein neues Tattoo vor. | 10 | 20 | 46:49 – 47:17 |
| S/W: Shelby tätowiert sich: „Fact 5: Access to Drugs“ (einen Hinweis zum Mörder seiner Frau) | 11 | 22 | 49:58 – 50:11 |
| S/W: Er wird erneut angerufen. | 12 | 24 | 51:26 – 51:37 |
| S/W: Der Anrufer scheint nützliche Hinweise für Shelby hinsichtlich einer Drogengeschichte zu haben. Shelby hat Hinweise zum Mörder seiner Frau (John G.) in einem Notizbuch gesammelt, in dem allerdings einige Seiten fehlen. | 13 | 26 | 54:24 – 55:14 |
| S/W: Laut Anrufer hatte der Täter nicht nur Zugang zu Drogen, sondern war ein Drogendealer, was sich Shelby entsprechend vermerkt. | 14 | 28 | 57:01 – 57:39 |
| S/W: Am Telefon: Shelby habe Jankis' Frau gesagt, dass ihr Mann seiner Meinung nach in der Lage sein müsste, neue Erinnerungen abzuspeichern. Shelby deckt gerade ein Tattoo auf. | 15 | 30 | 1:00:01 – 1:02:10 |
| S/W: Das Tattoo besagt: „Never answer the phone“. Als er seinen Gesprächspartner um dessen Namen fragt, legt dieser auf. | 16 | 32 | 1:06:30 – 1:07:02 |
| S/W: Leonard ruft bei der Rezeption an und fordert diesen auf, keine weiteren Anrufe mehr durchzustellen. | 17 | 34 | 1:09:54 – 1:10:17 |
| S/W: Der Rezeptionist (Burt) klopft bei Leonard an und sagt ihm, ein Polizist habe bei ihm angerufen, der Leonard etwas Interessantes zu erzählen habe. Dieser wolle Leuten allerdings lieber in die Augen sehen. | 18 | 36 | 1:14:01 – 1:14:34 |

| | | | |
|---|----|----|----------------------|
| S/W: Jemand steckt einen Umschlag unter der Hotelzimmertür Shelbys hindurch. Auf diesem steht: „Take my call“. Darin befindet sich ein Polaroid-Foto, auf dem Leonard lächelnd zu sehen ist. | 19 | 38 | 1:18:18 – 1:19:03 |
| S/W: Leonard telefoniert nun wieder mit dem Polizisten und zeigt sich verzweifelt. | 20 | 40 | 1:19:48 – 1:20:10 |
| S/W: Er erzählt das Ende der Jankis-Geschichte: Jankis' Frau wollte dessen Zustand testen und forderte ihn mehrmals hintereinander dazu auf, ihr Insulin zu spritzen. Letztlich fiel sie in ein Koma und Jankis lebte davon im Unwissen in einem Heim. | 21 | 42 | 1:20:58 – 1:26:33 |
| <p>S/W: Der Polizist am Telefon und Leonard treffen sich in der Lobby des Discount Inn, dem Hotel, in dem Shelby wohnt. Der Officer namens Gammell, der sich Leonard als Teddy vorstellt, setzt Leonard auf den vermeintlichen Täter seiner Frau, Jimmy Grantz (nicht mehr John G.) an und gibt ihm die Adresse eines verlassenen Fabrikgebäudes. Als es zum Treffen kommt, erwürgt Shelby Grantz schließlich, zieht dessen Kleidung an und macht ein Foto von ihm.</p> <p>F: Als Leonard den getöteten Grantz in den Keller schafft, kommt Teddy an den Tatort. Teddy behauptet zuerst, er und Leonard kennen sich nicht, schildert ihm letztlich jedoch seine Version der Wahrheit: Der Getötete war nicht der Mörder seiner Frau, weil seine Frau den Überfall auf sie und Leonard überlebt habe. In Wirklichkeit sei die Geschichte von Sammy Jankis Leonards eigene: der Überfall habe zwar stattgefunden und das Bild des lächelnden Leonard (s. 19) zeige ihn nach der vollstreckten Rache an John G; Leonard habe seine Frau letztlich allerdings vergiftet. Da er sich dies nie merken kann, erfinde er selbst immer wieder ein Rätsel, das er nicht lösen könne. So sei auch er es gewesen, der dem Polizeibericht Seiten entnommen habe. Schockiert darüber verbrennt Leonard das Bild des getöteten Grantz, notiert sich Teddys Kennzeichen als</p> | 22 | 44 | 1:30:21 – 1:46:27 |

| | | | |
|---|----|----|----------------------|
| Hinweis auf den Täter seiner Frau und schreibt sich unter Teddys Foto „Don't believe his lies“ – im Wissen, die Umstände des Notierens wieder zu vergessen. Er nimmt sich den Jaguar des getöteten Jimmy und verlässt das Anwesen, um sich ein Tattoo mit dem Kennzeichen stechen zu lassen. | | | |
| F: Als sich Leonard das entsprechende Tattoo von Teddys Kennzeichen stechen lässt, findet dieser ihn und fordert ihn auf, die Stadt zu verlassen, da ihn ein Polizist, auch wegen seines geklauten Wagens, suche. Leonard hört aufgrund seiner Notiz „Don't believe his lies“ nicht auf ihn. Stattdessen fährt er zu „Ferdys Bar“, da er eine entsprechende Notiz in seiner Jackentasche (die des getöteten Grantz) findet. | 23 | 43 | 1:26:34 – 1:30:20 |
| F: In der Bar trifft er auf Natalie, die Freundin des getöteten Grantz. Sie fragt ihn, ob Teddy ihn geschickt habe, da dieser einen Drogendeal mit Jimmy (in Wahrheit Leonard) eingefädelt hätte. Dieser weiß davon natürlich nichts mehr. Sie erfährt von seinem Zustand und testet diesen diesbezüglich. | 24 | 41 | 1:20:11 – 1:20:57 |
| F: Leonard ist weiterhin in der Bar und erzählt Natalie von seiner getöteten Frau. | 25 | 39 | 1:19:04 – 1:19:47 |
| F: Beide gehen in Natalies Wohnung. Er erzählt genauer vom Überfall und der Tatsache, dass die Polizei ihm aufgrund seines Zustandes nicht glaube. Natalie verlässt die Wohnung. | 26 | 37 | 1:14:35 – 1:18:17 |

| | | | |
|--|----|----|----------------------|
| F: Natalie kommt zurück und erzählt Leonard von Dodd, der sie und das Drogengeld nach dem Verschwinden von Jimmy suche. Sie will, dass Leonard diesen umbringt. Sie provoziert ihn ob seines Zustandes und seiner Frau. Er schlägt sie daraufhin. Sie verlässt die Wohnung, kommt aber gleich darauf zurück und behauptet, Dodd habe sie so zugerichtet. | 27 | 35 | 1:10:18 – 1:14:00 |
| F: Leonard kann die Lüge nicht durchschauen, da er keinen Stift hatte, um sich die Wahrheit zu notieren. Folglich will er Natalie helfen. Er verlässt die Wohnung. In seinem Auto trifft er erneut auf Teddy, der in Leonards (eigentlich Jimmys) Wagen wartet. | 28 | 33 | 1:07:03 – 1:09:53 |
| F: Teddy warnt Leonard vor Natalie, der dies aufgrund seiner Notiz „Don't believe his (Teddys) lies“ nicht ernstnimmt. Er fährt zum Discount Inn. | 29 | 31 | 1:02:11 – 1:06:29 |
| F: Dort ruft er eine Prostituierte an. Leonard will Andenken an seine Frau auf dem Bett verteilen, um sich ihre Existenz einzubilden. Beide schlafen schließlich zusammen ein. | 30 | 29 | 57:40 – 1:00:00 |
| F: Als Leonard aufwacht, hat er Flashbacks vom Überfall auf ihn und seine Frau. Im Badezimmer findet er schließlich die Prostituierte, die er schließlich wegschickt. | 31 | 27 | 55:15 – 57:00 |
| F: Leonard fährt zu einem verlassenen Industriegebiet, um die letzten Andenken an seine Frau (Kamm, Buch von ihr etc.) zu verbrennen. | 32 | 25 | 51:38 – 54:23 |
| F: Am Morgen danach wird Leonard in Jimmys Wagen von Dodd verfolgt. Als dieser ihn mit einer Waffe verfolgt, ergreift Leonard die Flucht. | 33 | 23 | 50:12 – 54:23 |
| F: Er entkommt Dodd. Als er schließlich Dodds Adresse, die Natalie ihm gab, findet, fährt er zu dessen Wohnung. | 34 | 21 | 47:18 – 49:57 |

| | | | |
|---|----|----|---------------|
| F: Als Leonard sich (im Unwissen darüber) in Dodds Wohnung duscht, kommt Dodd nach Hause. Leonard schlägt ihn nieder und fesselt ihn. Da Natalie Leonard befahl, Dodd loszuwerden oder auf Teddy anzusetzen, ruft Leonard Teddy an. Dann schläft er ein. | 35 | 19 | 43:59 – 46:48 |
| F: Teddy kommt. Beide führen Dodd schließlich aus der Wohnung und sorgen für sein Verschwinden. | 36 | 17 | 38:08 – 42:56 |
| F: Leonard kehrt zu Natalies Wohnung zurück. Er will von ihr wissen, was es mit Dodd auf sich hat. Beide verbringen schließlich die Nacht zusammen und Natalie verspricht Leonard Hilfe beim Suchen nach dem Mörder seiner Frau. | 37 | 15 | 31:06 – 37:20 |
| F: Beide wachen gemeinsam auf. Natalie will Leonard Informationen zum Besitzer von Leonards tätowiertem Kennzeichen liefern. Sie vereinbaren ein Treffen. | 38 | 13 | 27:07 – 30:12 |
| F: Leonard trifft erneut auf Teddy. Beim gemeinsamen Essen bekräftigt Leonard seine Absicht, John G. zu finden. Im Discount Inn sucht er seinen Zimmerschlüssel und erfährt, dass Burt ihm zwei Hotelzimmer vermietete und dessen Zustand somit ausnutzte. Er fährt zum Treffen mit Natalie. | 39 | 11 | 21:40 – 25:21 |
| F: Natalie hat das Kennzeichen überprüfen lassen und übergibt Leonard so Hinweise auf den Halter: John Edward Gammell (Teddy). Leonard erzählt ihr erneut von seiner Frau, ehe sich beide verabschieden. | 40 | 9 | 16:05 – 21:02 |
| F: Zurück im Discount Inn entdeckt Leonard durch seine Notizen, dass Edward Gammell und Teddy eine Person sind. Er ruft diesen an und F: Teddy will zum Hotel kommen. Als er die Fakten auf seinem Körper sieht und erneut auf das Tattoo „John G. raped and murdered my wife“ aufmerksam wird, notiert er sich, Teddy umzubringen. | 41 | 7 | 10:25 – 15:20 |
| F: Er notiert sich, Teddy umzubringen. Er lädt seine Waffe. Er geht zur Rezeption und fordert Burt auf, Anrufe von Teddy durchzulassen. Dieser ist allerdings bereits in der Lobby. | 42 | 5 | 06:30 – 09:32 |

| | | | |
|--|----|-------------------------------|---------------|
| F: Leonard und Teddy fahren zusammen zum verlassenen Fabrikgebäude, dessen Adresse er ebenfalls von Natalie im Zusammenhang mit Teddy erhielt. Als dieser dort erneut die Hinweise zu Teddy liest, erschießt er diesen. Zuvor hatte Teddy ihn noch aufgefordert, die Wahrheit im Keller zu suchen. | 43 | 3 | 02:36 – 05:53 |
| F: Leonard erschießt Teddy und macht ein Polaroid-Foto von der Leiche. | 44 | 1 (wird rückwärts abgespielt) | 00:27 – 02:10 |

Tabelle 8: Story/Plot-Protokoll „Memento“, eigene Einteilung (vgl. Memento 2000).

I.2 Subliminale Bilder



Abbildung 11: Vor 1. Insert. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 01:26:26.

Während zunächst Samuel Jankis nach dem Vorfall mit seiner Frau im Altersheim zu sehen ist, wird dessen Gesicht für den Bruchteil einer Sekunde (siehe folgende Abbildung) durch Leonard Shelby ersetzt. Dies wird dabei im Film nicht aufgegriffen und ist nur durch eine Verlangsamung des Filmes sichtbar.



Abbildung 12: Sublim. Bild. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 01:26:26.

Anhang II: „Fight Club“

II.1 Protokoll der zeitlichen Story/Plot-Sequenzen

| Zusammenfassung des Inhalts | Reihen- folge in der „Story“ | Reihen- folge im „Plot“ | Zeitan- gabe im „Plot“ |
|---|---------------------------------------|-------------------------------|------------------------------|
| Der Erzähler leidet seit 6 Monaten an Schlaflosigkeit. Bei der Arbeit fühlt er sich daher nicht wirklich anwesend. Er berichtet von seiner Leidenschaft für IKEA-Einrichtung. Bezüglich seines Leidens kontaktiert er einen Arzt, der ihm entgegen seiner Forderungen Sport und gesunden Schlaf empfiehlt, statt etwas zu verschreiben. Außerdem verweist er ihn (willkürlich) an die Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs, um zu sehen, was wirklicher Schmerz bedeutet. Er nimmt tatsächlich an einem Treffen teil und trifft dort auf Bob, der ihm von seinem Leben in einem Einzelgespräch berichtet. | 1 | 3 | 03:41 – 08:29 |
| Der Erzähler befindet sich in einer Selbsthilfegruppe für Hodenkrebs-Erkrankte. Dort traf er auf Bob, der dem Erzähler sein Leiden offenbart. | 2 | 2 | 02:54 – 03:40 |

| | | | |
|---|---|---|--------------------|
| <p>Nachdem sich Bob offenbart, kann der Erzähler seinen Gefühlen nun auch freien Lauf lassen. Nach dem Treffen konnte er wieder schlafen. Daher besuchte er immer mehr Selbsthilfegruppen, wie für Tuberkulose-Erkrankte, um sein Leiden zu mindern. Erst das Auftauchen von Marla Singer, einer weiteren Simulantin bei den verschiedenen Treffen, habe seinen Zustand wieder verschlechtert. Daher teilt er sich mit Marla die verschiedenen Treffen auf, um seinen Zustand wieder verbessern zu können. Er berichtet von seinem Leben, das sich größtenteils im Flugzeug bzw. an Flughäfen abspielt. Er arbeitete als Rückruf-Koordinator für eine große Autofirma. Im Flugzeug lernt er den Seifenhersteller- und Verkäufer Tyler Durden kennen. Als er vom Flug zu seiner Wohnung fährt, ist diese anscheinend aufgrund von Austreten von Gas aus dem Herd explodiert. Er ruft Tyler Durden an, der ihm im Flugzeug seine Nummer gab. Beide arrangieren ein Treffen in einer Bar. Danach sagt Tyler, dass er bei ihm bleiben könne. Tyler, der nebenher noch als Filmvorführer arbeitet (und dort auch Bilder manipuliert), sowie als Kellner eines Luxus-Hotels (wo er das Essen verunreinigt), fordert den Erzähler auf, ihm einen Gefallen zu tun, indem er ihn schlägt. Nach der Schlägerei gehen beide zu Tylers völlig herunter gekommenen, undichten Haus ohne Strom. Am Wochenende treffen sich der Erzähler und Tyler schließlich mit weiteren gewaltbereiten Männern, um Kämpfe auszutragen. Daraus entwickelt sich der „Fight Club“, dessen Existenz allerdings geheim bleiben soll. Mit stetigem Interesse am Fight Club vernachlässigt der Erzähler seine Arbeit und auch das Besuchen der Selbsthilfegruppen. Als ihn Marla Singer anruft und daraufhin anspricht, lässt dieser den Hörer fallen; Tyler nahm jedoch den Hörer und verbrachte eine Nacht mit der suizidgefährdeten Marla, die am nächsten Tag in deren Haus auftaucht und auch im Anschluss mehrere Nächte mit diesem verbringt. Ein Police Officer konfrontiert den Erzähler derweil mit der Annahme, dass dessen Wohnung mit Dynamit gesprengt wurde, das selbst hergestellt worden war. Tyler und der Erzähler klauen Zutaten, die sie für die Herstellung von Seife brauchen. Dabei verpasst Tyler ihm ein Brandmal mit Lauge, um dessen mentale Stärke zu testen. Als der Erzähler gerade von einem Treffen mit Marla kommt, trifft er Bob (von der Selbsthilfegruppe), der sich inzwischen auch dem Fight Club angeschlossen hat. Tyler beginnt, den Mitgliedern des Fight Clubs, „Hausaufgaben“ zu geben, wie das Anfangen einer Schlägerei mit Unbekannten. Als der Chef des Erzählers ihn aufgrund seines Auftretens und häufigen Fehlens feuern will, verletzt sich dieser absichtlich und stellt seinen Chef als Sündenbock dar.</p> | 3 | 4 | 08:30 – 2:04:54 |
|---|---|---|--------------------|

Er erwirkt damit schließlich seine Freistellung unter Weiterzahlung seines Gehaltes, um sich mehr dem Fight Club widmen zu können. Tylers Hausaufgaben werden derweil immer radikaler. U.a. manipulieren die Mitglieder Werbebanden, sabotieren und beschädigen Autos. Sie sprengen einen Elektronik-Laden. Tyler selbst bedroht einen Fremden mit einer Waffe und lässt ihn unter der Bedingung laufen, dass dieser Tiermedizin studiere, was dieser eigentlich schon sein ganzes Leben machen wollte. Für diese immer größer werdenden Aufgaben lässt Tyler inzwischen Leute für eine Art Armee ausbilden. Als diese ein Gebäude anzünden, wird aus dem Fight Club „Project Mayhem“, eine Art terroristisches Netzwerk. Während Tyler einen Ermittler gewaltsam zum Ende der Fahndung nach dem Netzwerk zwingt, wird auch der Erzähler immer radikaler, da er ein Mitglied des Netzwerks im Rahmen eines Kampfes übel zurechtet. Als Tyler und der Erzähler in einem Auto fahren, gibt Tyler zu, die Wohnung des Erzählers gesprengt zu haben. Schließlich provoziert Tyler gezielt einen Autounfall. Danach verschwand Tyler, was der Erzähler so auch Marla mitteilt. Bei einer „Hausaufgabe“ von Project Mayhem wird Bob von einem Polizisten erschossen. Daraufhin findet der Erzähler die Reiserouten, die Tyler zur Internationalisierung des Fight Clubs auf sich nahm und fliegt diese ab, um Tyler zu suchen. Da der Fight Club allerdings Anonymität voraussetzt, erhält er zunächst keine Antworten. In einer Bar erhält er dann jedoch die Antwort, dass er selbst schon letzte Woche dort gewesen sei, da er selbst Tyler Durden sei und dem Barkeeper auch eine Brandmarke verpasste. Am Telefon bestätigt ihm auch Marla diese Annahme und nennt ihn (den Erzähler), Tyler Durden. In einem finalen Dialog (bzw. Monolog) mit seiner Vorstellung von Tyler Durden rekonstruiert er die Vergangenheit und ersetzt Tyler dabei durch sich. Der Erzähler selbst ist also Tyler Durden. Seine Fantasie von Durden entspräche (hinsichtlich Aussehen/Verhalten) dem Ideal des Erzählers. Demnach haben all die Begegnungen mit seiner Fantasie von Tyler nicht stattgefunden und er selbst habe die Nächte mit Marla verbracht. Der Erzähler erfährt von „seinen“, den Plänen seines Alter Egos, der offenbar Dynamit entwendet hat, um Gebäude von u.a. Kreditkartenfirmen in die Luft zu jagen. Er sucht daraufhin Marla auf, um sie zu warnen und ihr Verschwinden zu provozieren, da er ihr Leben aufgrund der Pläne seines Alter Egos („Marla weiß zu viel“) gefährdet sieht. Sie steigt in einen Bus, den er für sie stoppt. Schließlich stellt sich der Erzähler der Polizei aufgrund der Tatsache, dass all die Gewaltverbrechen des Project Mayhem auf ihn zurück gehen. Im Verhör mit den Polizisten erweisen sich die Polizisten allerdings als korrupt und Unterstützer von Tylers Plänen. Als der Erzähler die Polizisten auffordert, die Mission der Sprengungen zu beenden, halten diese ihn fest, da Tyler sie bereits auf eine solche Reaktion (des Erzählers) vorbereitet hatte. Dem Erzähler gelingt allerdings die Flucht. Er dringt in eines der Gebäude ein, in dem eine Sprengung geplant ist. Dort trifft er erneut auf seine Fantasie von Tyler. Im Parkhaus findet er einen Wagen, in dem sich Dynamit befindet. Er schafft es, die Ladung zu entschärfen. Ein Kampf mit dem imaginären Tyler führt „beide“ schließlich zum oberen Stockwerk des Gebäudes.

| | | | |
|--|---|---|----------------------|
| Die namenlose Hauptfigur, die in den Credits nur „der Erzähler“ genannt wird und ein von ihm als Tyler Durden vorgestellter Mann sitzen in einem Hochhaus. Durden bedroht den Erzähler dabei mit einer Waffe. Das Komitee eines „Project Mayhem“ hat Sprengsätze angebracht, um 12 Gebäude in der Stadt zu sprengen. Durden und der Erzähler, der von ihm festgehalten wird, warten nun auf die Detonation, die noch 2 Minuten entfernt ist. Der Erzähler sagt, all das hätte mit einem Mädchen namens Marla Singer zu tun. | 4 | 1 | 01:55 – 02:53 |
| Während der Erzähler auf einem Stuhl sitzt, sieht er den Lauf einer Waffe von Tyler auf seinen Mund gerichtet. Der Bus, in den Marla Singer einstieg, stoppt schließlich auch vor dem Gebäude, zu dem sie schließlich gebracht wird. Der Erzähler versucht indes, die Fantasie seines Alter Egos loszuwerden, um die Mission abzubereiten. Er realisiert, dass die Waffe, die Tyler in seiner Fantasie hält, in Wirklichkeit in seiner eigenen Hand ist. Der Erzähler schießt sich schließlich in die Wange und verursacht damit das Verschwinden des imaginären Tyler Durden. Marla wird von Leuten des Project Mayhem in den Raum geführt. Sie und der Erzähler versöhnen sich schließlich. Hände haltend sehen sie dem Zusammenbruch der explodierenden Gebäude zu. | 5 | 5 | 2:04:55 – 2:13:25 |

Tabelle 9: Story/Plot-Protokoll „Fight Club“, eigene Einteilung (vgl. Fight Club 1999).

II.2 Subliminale Bilder



Abbildung 13: Sublim. Bild 1v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:03:52



Abbildung 14: Sublim. Bild 2v4. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:06:04



Abbildung 15: Sublim. Bild 3v4. *Fight Club*. David Fincher. USA 1999. 00:07:16



Abbildung 16: Sublim. Bild 4v4. *Fight Club*. David Fincher. USA 1999. 00:12:14

Zu sehen sind die subliminalen Bilder von „Fight Club“ in ihrer chronologischen Erscheinungsform im Film. Tyler Durden (gespielt von Brad Pitt) ist dabei vor seinem eigentlichen Auftreten in der Handlung vier Mal in einem kurzen „Frame“ zu sehen.

Anhang III: Vergleich „Memento“ / „Fight Club“

III.1 Formaler Vergleich

| | Memento | Fight Club |
|----------------------------|---|---|
| Produktionsland | Vereinigte Staaten | Vereinigte Staaten |
| Erscheinungsjahr | 2000 | 1999 |
| Länge | 113 min. | 139 min. |
| Regie | Christopher Nolan | David Fincher |
| Drehbuch | Christopher Nolan, Jonathan Nolan | Chuck Palahniuk, Jim Uhls |
| Besetzung (Auswahl) | <ul style="list-style-type: none"> • Guy Pearce als Leonard Shelby • Carrie-Anne Moss als Natalie • Joe Pantoliano als John Edward Gammell alias „Teddy“ • Mark Boone Junior als Burt • Stephen Tobolowsky als Sammy Jankis • Callum Keith Rennie als Dodd • Larry Holden als Jimmy (vgl. Internet Movie Database a) | <ul style="list-style-type: none"> • Edward Norton als „The Narrator“ • Brad Pitt als Tyler Durden • Meat Loaf als Robert Paulsen alias „Bob“ • Helena Bonham Carter als Marla Singer • Jared Leto als „Angel Face“ (vgl. Internet Movie Database c) |
| Box Office | ca. 40 Mio. US-Dollar / Budget: ca. 09 Mio. US-Dollar (vgl. Internet Movie Database b) | ca. 101 Mio. US-Dollar / Budget: ca. 63 Mio. US-Dollar (vgl. Internet Movie Database d) |

Tabelle 10: Formaler Vergleich Memento/Fight Club

III.2 Trivia zu Nebenfiguren

Mehr als nur Zufall: Die Nebenfiguren und Reflektoren der Protagonisten John Edward Gammell (Memento) und Marla Singer (Fight Club) haben in beiden Filmen nicht nur eine ähnliche Funktion, sondern auch dieselbe Telefonnummer.

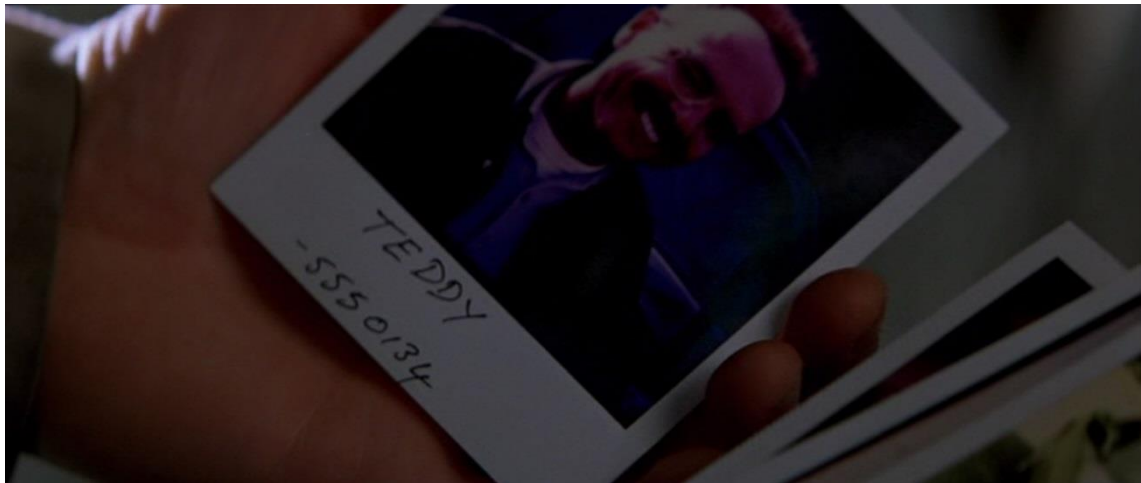


Abbildung 17: Parallele 1. Memento. Christopher Nolan. USA 2000. 00:04:48

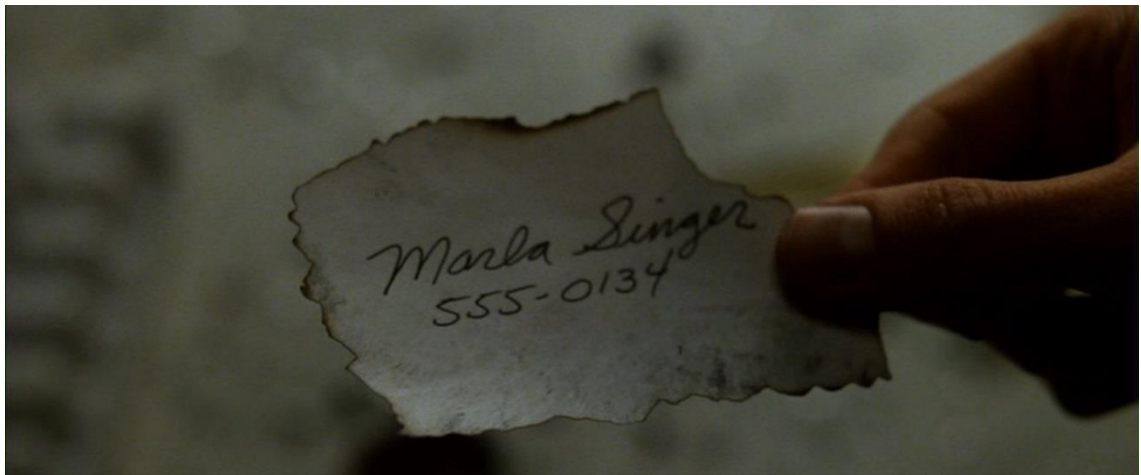


Abbildung 18: Parallele 2. Fight Club. David Fincher. USA 1999. 00:25:39

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname